

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



## TESIS DOCTORAL

**Metodología crítica de análisis textual en la realización fílmica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Francisco J . García Gómez**

Directores

Francisco García García  
Mario Rajas Fernández

**Madrid, 2015**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

## Metodología crítica de análisis textual en la realización fílmica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR  
D. Francisco José García Gómez

Bajo la dirección de los doctores  
D. Francisco García García y D. Mario Rajas Fernández

Una vez me preguntaron: ¿Es importante que un director sepa  
escribir?

Y yo respondí: No, pero sí lo es que sepa leer.

**Billy Wilder**

Llamadlo como queráis. Lo cierto es que esto del cine es todo un invento.

**Inés de Castro, mi mujer y Ángel García, mi padre.**

Porque... “Nadie es Perfecto”

Agradezco sinceramente la labor de mis directores de tesis y amigos, Francisco García García y Mario Rajas Fernández, por embarcarse conmigo en esta nueva aventura.

A mi familia, a la que he privado de mi presencia de continuo y sobre todo a los que se han quedado por el camino, Sara, mi madre y Ángel, mi padre. Si hay un más allá seguro que hay cines, dadles recuerdos a Wilder y Wyler.

A mis amigos, los que siguen y no pierdo por el abandono con tanta tesis y a Icono 14, que me permite contactar con gente tan pirada por el cine como yo. En especial a Félix *In Memoriam*.

Y por supuesto mi admiración y respeto a todos aquellos, o casi, que han dedicado su vida a producir los momentos de Nirvana que nos suponen tantas sensaciones con sus películas.



## **PALABRAS CLAVE**

Narrativa. Análisis. Crítica. Sintaxis Audiovisual. Texto Fílmico.  
Estructura narrativa.

# ÍNDICE GENERAL

<b>1.- INTRODUCCIÓN</b>	<b>25</b>
1.1.- RESUMEN	26
1.2.- ABSTRACT	31
1.3.- OBJETO Y CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	35
1.4.- PROPÓSITO	41
1.5.- JUSTIFICACIÓN	42
1.5.1.- Personal	42
1.5.2.- Científica	43
1.5.3.- Social	44
1.5.4.- Aplicada	45
1.6.- FINALIDAD	47
1.7.- OPORTUNIDAD	49
1.8.- RECURSOS	51
1.8.1.- Humanos	51
1.8.2.- Económicos	52
1.8.3.- Documentales	52
1.9.- ESQUEMA GENERAL	53
1.10.- RESUMEN ANTICIPATIVO	57
<b>2.- MARCO TEÓRICO</b>	<b>59</b>
2.1.- TEMÁTICA POR EPÍGRAFES	60
2.1.1.- Análisis contextual	63
2.1.1.1.- Contexto cultural	65
2.1.1.1.1.- Cine universal	67
A.- Cultura Occidental	67
A.1.- Estados Unidos	68
A.2.- Europa	69
A.2.1.- Europa nórdica	71
A.2.2.- Francia	71
A.2.3.- Centroeuropa	72
A.2.4.- Europa eslava	73
A.2.5.- Europa británica	74
A.2.6.- Europa latina	75
A.3.- América latina	75
B.- Cultura asiática	76
B.1.- Extremo Oriente	77
B.2.- India	77
B.3.- Medio Oriente	77
2.1.1.2.- Contexto histórico	79
2.1.1.2.1.- Cine silente	80
A.- Los inicios: del cine documental al cine teatro	80
B.- Años 20. Revolución narrativa	83
2.1.1.2.2.- Cine sonoro	84
A.- Dorados años 30 al final de la II Guerra Mundial. Estética clásica	84



B.- Años de cambio: de 1945 a finales de los 50-----	86
C.- Los personales 60-----	87
D.- Comercialización de los 70. El fin del siglo XX -----	88
E.- Siglo XXI. Cine con derechos de imagen-----	90
2.1.1.2.3.- Estética histórica-----	90
2.1.1.2.4.- Situación de la industria -----	94
2.1.1.3.- Contexto temporal -----	101
2.1.1.3.1.- Tiempo histórico-----	101
2.1.1.3.2.- Tiempo fílmico -----	102
2.1.1.4.- Análisis de género -----	102
2.1.1.4.1.- Género cinematográfico-----	102
2.1.1.4.2.- Subgéneros-----	103
2.1.1.5.- Carácter -----	103
2.1.1.5.1.- Películas de culto -----	103
2.1.1.5.2.- Sagas-----	103
2.1.1.5.3.- <i>Remakes</i> -----	104
2.1.1.6.- Estilemas de dirección-----	104
2.1.1.7.- Creación técnica de la estética -----	107
2.1.1.8.- Condicionantes ambientales-----	108
2.1.2.- Análisis de contenido -----	109
2.1.2.1.- Claves narrativas-----	109
2.1.2.1.1.- Argumento -----	109
2.1.2.1.2.- Hilo conductor-----	109
2.1.2.1.3.- Trama-----	110
2.1.2.2.- Temática -----	110
2.1.2.2.1.- Tema principal-----	111
2.1.2.2.2.- Temas secundarios-----	111
2.1.2.2.3.- Mensaje-----	111
2.1.3.- Análisis estructural -----	112
2.1.3.1.- Guion -----	113
2.1.3.2.- Estructura del relato -----	114
2.1.3.3.- Factores temporales -----	115
2.1.4.- Análisis rítmico -----	116
2.1.4.1.- Núcleo conflictivo -----	117
2.1.4.1.1.- Peso de la trama -----	117
2.1.4.1.2.- Peso de los personajes -----	118
2.1.4.2.- Carácter verbal -----	118
2.1.4.3.- Carácter gestual-----	119
2.1.4.4.- Focalización -----	120
2.1.5.- Análisis interpretativo -----	121
2.1.5.1.- Casting-----	123
2.1.5.2.- Valores interpretativos-----	124
2.1.5.3.- Personajes-----	124
2.1.5.4.- Dirección de actores -----	125
2.1.6.- Análisis producción-----	125
2.1.6.1.- Producción -----	126
2.1.6.2.- Producción ejecutiva-----	126
2.1.7.- Análisis técnico-----	126
2.1.7.1.- Elementos sonoros -----	127
2.1.7.1.1.- Música-----	127
2.1.7.1.2.- Sonido fonético -----	128

2.1.7.1.3.- Ruido-----	128
2.1.7.1.4.- Silencio-----	128
2.1.7.2.- Elementos ambientales-----	129
2.1.7.2.1.- Escenografía-----	129
2.1.7.2.2.- Atrezo-----	129
2.1.7.2.3.- Maquillaje-----	130
2.1.7.3.- Elementos puesta en imagen-----	130
2.1.7.3.1.- Cámara-----	130
2.1.7.3.2.- Fotografía-----	131
2.1.7.4.- Elementos de postproducción-----	132
2.1.7.4.1.- Montaje-----	132
2.1.7.4.2.- FX. Efectos visuales-----	133
<b>2.2.- DEFINICIONES-----</b>	<b>134</b>
2.2.0.- Introducción-----	136
2.2.1.- Análisis contextual-----	137
2.2.1.1.- Contexto cultural-----	138
2.2.1.2.- Contexto histórico-----	138
2.2.1.2.1.- Análisis estético-----	138
2.2.1.2.2.- Situación de la industria-----	138
2.2.1.3.- Contexto temporal-----	139
2.2.1.4.- Género cinematográfico-----	139
2.2.1.5.- Carácter-----	139
2.2.1.5.1.- Películas de culto-----	141
2.2.1.5.2.- Sagas-----	141
A.- Secuelas-----	141
B.- Precuelas-----	141
2.2.1.5.3.- <i>Remakes</i> -----	141
2.2.1.6.- Estilemas de dirección-----	141
2.2.1.7.- Creación técnica de la estética-----	142
2.2.1.8.- Condicionantes ambientales-----	142
2.2.2.- Análisis de contenido-----	142
2.2.2.1.- Claves narrativas-----	143
2.2.2.1.1.- Argumento-----	144
2.2.2.1.2.- Hilo argumental-----	144
2.2.2.1.3.- Trama-----	144
2.2.2.2.- Temática-----	144
2.2.2.2.1.- Tema principal-----	145
2.2.2.2.2.- Temas secundarios-----	145
2.2.2.2.3.- Mensaje-----	145
2.2.3.- Análisis estructural-----	145
2.2.3.1.- Guion-----	145
2.2.3.2.- Estructura del relato-----	146
2.2.3.3.- Factores temporales-----	146
2.2.4.- Análisis rítmico-----	146
2.2.4.1.- Núcleo conflictivo-----	146
2.2.4.1.1.- Peso trama-----	147
2.2.4.1.2.- Peso personajes-----	147
2.2.4.2.- Carácter verbal-----	147
2.2.4.3.- Carácter gestual-----	147
2.2.4.4.- Focalización-----	147
2.2.5.- Análisis interpretativo-----	148

2.2.5.1.- Casting-----	148
2.2.5.2.- Valores interpretativos-----	148
2.2.5.3.- Personajes-----	148
2.2.5.4.- Dirección de actores-----	148
2.2.6.- Análisis de producción-----	149
2.2.6.1.- Presupuestario-----	149
2.2.6.2.- Ejecutivo-----	149
2.2.7.- Análisis técnico-----	149
2.2.7.1.- Elementos sonoros-----	149
2.2.7.1.1.- Música-----	150
2.2.7.1.2.- Sonido fonético-----	150
2.2.7.1.3.- Ruido-----	150
2.2.7.1.4.- Silencio-----	150
2.2.7.2.- Elementos ambientales-----	150
2.2.7.2.1.- Escenografía-----	150
2.2.7.2.2.- Atrezo-----	151
2.2.7.2.3.- Maquillaje-----	151
2.2.7.3.- Elementos de puesta en imagen-----	151
2.2.7.3.1.- Cámara-----	151
2.2.7.3.2.- Fotografía-----	151
2.2.7.4.- Elementos postproducción-----	151
2.2.7.4.1.- Montaje-----	152
2.2.7.4.2.- FX. Efectos visuales-----	152
<b>2.3.- TAXONOMÍAS-----</b>	<b>153</b>
2.3.0.- Introducción-----	153
2.3.1.- Análisis contextual-----	154
2.3.1.1.- Contexto cultural-----	154
2.3.1.2.- Contexto histórico-----	154
2.3.1.3.- Contexto temporal-----	155
2.3.1.3.1.- Histórico-----	155
2.3.1.3.2.- Fílmico-----	155
2.3.1.4.- Género cinematográfico-----	155
2.3.1.4.1.- Géneros-----	158
GA.- Criminal - Policiáco-----	158
GB.- Cine Negro-----	158
GC.- Musical-----	158
GD.- Drama-----	159
GE.- Melodrama-----	159
GF.- Western-----	159
GG.- Comedia-----	159
GH.- Terror-----	159
GI.- Bélico-----	159
GJ.- Ciencia ficción-----	160
GK.- Aventuras-----	160
GL.- Animación-----	160
GM.- Reconstrucciones históricas-----	160
GN.- Thriller-----	160
GO.- Adaptaciones Literarias-----	161
GP.- Cine artístico-----	161
GQ.- Documental-----	161
2.3.1.4.2.- Subgéneros-----	161

SA.- Péplum-----	161
SB.- Eurowestern-----	162
SC.- Biopic-----	162
SD.- Road movie-----	162
SE.- Cine de mafia-----	162
SF.- Carcelario-----	162
SG.- Cine de catástrofes-----	162
SH.- Cine serie B-----	162
SI.- Cliffhangers-----	163
SJ.- Comedia-----	163
SJ1.- Comedia Slapstick-----	163
SJ2.- Comedia americana-----	163
SJ3.- Buddy movies-----	163
SJ4.- Boy meets girl-----	163
2.3.1.5.- Carácter-----	163
2.3.1.5.1.- Películas de culto-----	164
2.3.1.5.2.- Sagas-----	164
A.- Secuelas-----	164
B.- Precuelas-----	164
2.3.1.5.3.- <i>Remakes</i> -----	164
2.3.1.6.- Estilemas de dirección-----	164
2.3.1.6.1.-Estilemas corporativos-----	165
A.- Expresionismo Cinematográfico-----	165
B.- Nouvelle Vague-----	165
C.- Free Cinema-----	165
D.- Neorrealismo-----	165
E.- Cinema Verité-----	165
F.- Exploitation-----	166
G.- Dogma 95-----	166
2.3.1.6.2.- Estilemas individuales-----	166
2.3.1.7.- Creación técnica de la estética-----	166
2.3.1.7.1.- Cámara-----	169
2.3.1.7.2.- Fotografía-----	169
A.- Color-----	169
B.- Encuadres-----	169
B.1.- Por naturaleza-----	169
B.2.- Por composición-----	169
2.3.1.7.3.- Música-----	169
2.3.1.8.- Condicionantes ambientales-----	169
2.3.1.8.1.- Condicionantes históricos-----	170
2.3.1.8.2.- Condicionantes sociales-----	170
2.3.1.8.3.- Condicionantes culturales-----	170
2.3.2.- Análisis de contenido-----	170
2.3.2.1.- Claves narrativas-----	172
2.3.2.1.1.- Argumento-----	172
2.3.2.1.2.- Hilo argumental-----	172
2.3.2.1.3.- Trama-----	172
2.3.2.2.- Temática-----	172
2.3.2.2.1.- Tema principal-----	172
2.3.2.2.2.- Temas secundarios-----	172
2.3.2.2.3.- Mensajes-----	172
A.- Personales-----	173

B.- Institucionales -----	173
2.3.3.- Análisis estructural -----	173
2.3.3.1.- Guion -----	175
2.3.3.1.1.- Adaptado -----	175
2.3.3.1.2.- Original -----	175
2.3.3.2.- Estructura del relato -----	175
2.3.3.2.1.- Estructura sincrónica -----	177
A.- Lineal -----	177
B.- Circular -----	177
C.- Quebrada -----	177
D.- Acrónia o Silepsis -----	177
2.3.3.2.2.- Estructura anacrónica -----	177
2.3.3.2.3.- Estructura alternada -----	177
2.3.3.3.- Factores temporales -----	178
2.3.3.3.1.- Anacronías Temporales -----	180
A.- Objetiva -----	181
B.- Subjetiva -----	181
Cl.1.- Completivas -----	181
Cl.2.- Repetitivas -----	181
Cl.3.- Mixtas -----	181
C.- <i>Flashback</i> - Analepsis -----	181
TR.- Externo -----	182
TR.- Interno -----	182
D.- <i>Flashforward</i> - Prolepsis -----	182
2.3.3.3.2.- Duración temporal -----	182
A.- Equivalencia durativa -----	183
B.- Reducción o compresión -----	183
B.1.- Elipsis -----	183
B.2.- Condensación -----	183
C.- Extensión o Expansión -----	183
C.1.- Pausa -----	183
C.2.- Dilatación -----	183
2.3.3.3.3.- Frecuencia temporal -----	184
A.- Singular -----	184
B.- Múltiple -----	184
C.- Repetitiva -----	184
D.- Iterativa -----	184
E.- Cero -----	184
2.3.4.- Análisis rítmico -----	185
2.3.4.1.- Núcleo conflictivo -----	187
2.3.4.1.1.- Peso trama -----	187
2.3.4.1.2.- Peso personajes -----	187
2.3.4.2.- Carácter verbal -----	187
2.3.4.3.- Carácter gestual -----	187
2.3.4.4.- Focalización -----	187
2.3.4.4.1.- Focalización interna -----	188
2.3.4.4.2.- Focalización nula -----	188
2.3.4.4.3.- Focalización externa -----	188
2.3.4.4.4.- Focalización neutra -----	189
2.3.5.- Análisis interpretativo -----	189
2.3.5.1.- Casting -----	191

2.3.5.2.- Valores interpretativos-----	191
2.3.5.2.1.- Hierático-----	191
2.3.5.2.2.- Estático-----	191
2.3.5.2.3.- Dinámico-----	191
2.3.5.2.4.- Frenético-----	191
2.3.5.2.5.- Excéntrico-----	191
2.3.5.3.- Personajes-----	192
2.3.5.3.1.- Protagonista-----	192
2.3.5.3.2.- Antagonista-----	192
2.3.5.3.3.- Secundarios-----	192
2.3.5.4.- Dirección de actores-----	192
2.3.6.- Análisis de producción-----	193
2.3.6.1.- Presupuestario-----	193
2.3.6.2.- Ejecutivo-----	193
2.3.7.- Análisis técnico-----	193
2.3.7.1.- Elementos sonoros-----	195
2.3.7.1.1.- Códigos de procedencia-----	197
A.- <i>Diegéticos</i> -----	197
A.1.- Encuadre-----	197
A.2.- Psiquis-----	197
B.- Extra – <i>Diegéticos</i> -----	197
Tipología-----	197
2.3.7.1.2.- Música-----	197
A.- Códigos musicales-----	199
A.1.- Partituras originales-----	199
A.2.- Códigos cinemáticos-----	199
A.3.- Canciones y melodías-----	199
a) Texto narrativo-----	199
b) Texto estético-----	199
B.- Tipología expositiva-----	200
B.1.- Sustitución sonora-----	200
B.2.- Revelación de campos-----	200
B.3.- Planificar y / o-----	200
B.4.- Corregir o limar el montaje-----	200
B.5.- Representación de la expresión-----	200
B.6.- Proyección continuada-----	200
B.7.- Acompañamiento y refuerzo de las acciones-----	200
B.8.- Representación de un motivo melódico o leitmotiv-----	200
2.3.7.1.3.- Sonido fónico-----	200
A.1.- Voz <i>In</i> -----	202
A.2.- Voz <i>Off</i> -----	202
A.3.- Voz <i>Over</i> -----	202
a) Unión temporal-----	202
b) Recopilación-----	202
c) Función introductiva-----	202
2.3.7.1.4.- Ruido / Efectos sonoros-----	202
A.1.- Ruido <i>In</i> -----	202
A.2.- Ruido <i>Off</i> -----	202
A.3.- Ruido <i>Over</i> -----	202
2.3.7.1.5.- Silencio-----	202
A.1- Silencio <i>diegético</i> -----	203
A.2- Silencio extra- <i>diegético</i> -----	203

A.3- Silencio estructural -----	203
2.3.7.2.- Elementos ambientales -----	203
2.3.7.2.1.- Escenografía -----	205
A.- Realista -----	205
B.- Naturalista -----	205
C.- Impresionista -----	205
D.- Expresionista -----	205
2.3.7.2.2.- Atrezo -----	205
A.- Realista -----	205
B.- Pararrealista -----	205
C.- Simbólica -----	205
2.3.7.2.3.- Maquillaje -----	205
2.3.7.3.- Elementos de puesta en imagen -----	206
2.3.7.3.1.- Cámara / Plano -----	208
A.1.- Tamaño / Escala -----	211
A.1.1.- Gran plano general -----	211
A.1.2.- General -----	211
A.1.3.- Conjunto -----	211
A.1.4.- Entero -----	211
A.1.5.- Americano -----	211
A.1.6.- Medio -----	211
A.1.7.- Corto -----	211
A.1.8.- Primer plano -----	211
A.1.9.- Primerísimo plano -----	211
A.1.10.- Detalle -----	211
A.1.11.- Plano dúo - <i>Two Shot</i> -----	211
A.2.- Angulación -----	211
A.2.1.- Normal o neutro -----	211
A.2.2.- Picado -----	211
A.2.3.- Contrapicado -----	212
A.2.4.- Nadir -----	212
A.2.5.- Cenital -----	212
A.2.6.- Lateral -----	212
A.2.7.- Escorzo -----	212
A.2.8.- Dorsal -----	212
A.3.- Punto de referencia -----	212
A.3.1.- Objetivo -----	212
A.3.2.- Subjetivo -----	212
A.3.3.- Voyeur -----	212
A.3.4.- Indirecto -----	212
A.4.- Plano en movimiento -----	212
A.4.1.- Panorámica vertical -----	212
A.4.2.- Panorámica horizontal -----	213
A.4.3.- Rotación -----	213
A.4.4.- Deductivo -----	213
A.4.5.- Cámara en el hombro -----	213
A.4.6.- Panorámico -----	213
A.4.7.- Contra movimiento -----	213
A.4.8.- Travelling -----	213
a) Seguimiento -----	213
b) Presentación progresiva -----	213

c) Retro -----	213
d) Avant -----	213
e) Aéreo -----	213
f) Circular-----	213
2.3.7.3.2.- Fotografía-----	214
A.1.- Encuadres -----	214
A.1.1.- Compositivos-----	214
A.1.2.- Durativos -----	214
A.1.3.- Intencionados-----	214
A.1.4.- Ópticos-----	214
A.2.- Iluminación -----	215
A.3.- Color-----	215
2.3.7.4.- Elementos de postproducción-----	215
2.3.7.4.1.- Montaje-----	217
A.1.- Montaje de orden estructural-----	221
A.1.1.- Analítico o Externo-----	221
A.1.2.- Sintético o Interno -----	221
A.2.- Montaje de orden narrativo-----	221
A.2.1.- Narrativo -----	221
A.2.2.- Expresivo -----	221
A.2.3.- Ideológico -----	221
A.2.4.- Creativo-----	221
A.2.5.- Retórico-----	222
A.2.6.- Invertido-----	222
A.3.- Montaje de Orden plástico -----	222
A.3.1.- Analogía de contenido material -----	222
A.3.2.- Analogía de contenido estético-----	222
A.3.3.- Analogía de contenido dinámico -----	222
A.4.- Montaje de orden psicológico -----	222
A.4.1.- Analogía de contenido nominal -----	222
A.4.2.- Analogía de contenido intelectual -----	222
A.5.- Montaje de orden rítmico-----	222
A.5.1.- Lineal-----	223
a) Continuo -----	223
b) Condensado-----	223
A.5.2.- Alterno - Cross cutting -----	223
A.5.3.- Paralelo-----	223
A.5.4.- Conceptual-----	223
A.6.- Montaje por acción-----	223
A.6.1.- Composición de plano -----	223
A.6.2.- Sonido-----	223
A.6.3.- Ángulo de cámara-----	223
A.6.4.- Continuidad de Mmovimiento-----	223
A.7.- Técnicas de montaje-----	224
A.7.1.- Transiciones -----	224
A.7.1.1.- Sobreimpresión-----	224
A.7.1.2.- Fundido a negro-----	224
A.7.1.3.- Cortinilla-----	224
A.7.1.4.- Fundido encadenado-----	224
A.7.2.- Inserto -----	224
A.7.3.- Dúo - Two Shot -----	224
A.7.4.- Múltiple - Split Screen-----	224



A.7.5.- Contra plano-----	224
2.3.7.4.2.- FX. Efectos visuales-----	225
A.1.- Efectos ópticos-----	225
A.2.- Efectos mecánicos -----	225
A.2.1.- Escenografía-----	225
A.2.2.- Maquillaje-----	225
A.3.- Efectos digitales -----	225
A.4.1.- Movimiento -----	226
A.4.2.- Caracterización -----	226
A.4.3.- Creación de personajes-----	226
<b>2.4.- FUENTES-----</b>	<b>227</b>
2.4.1.- Publicaciones en papel -----	227
2.4.2.- Publicaciones en la red-----	228
2.4.3.- Producciones -----	230
<b>2.5.- CONCLUSIONES DE LA PARTE TEÓRICA -----</b>	<b>231</b>
<b>3.- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN-----</b>	<b>235</b>
<b>3.1.- OBJETO MATERIAL-----</b>	<b>236</b>
<b>3.2.- PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN-----</b>	<b>239</b>
3.2.1.- Cuestiones generales -----	239
3.2.2.- Cuestiones específicas-----	239
<b>3.3.- OBJETIVOS -----</b>	<b>241</b>
3.3.1.- Objetivos generales -----	241
3.3.2.- Objetivos específicos -----	242
<b>3.4.- HIPÓTESIS -----</b>	<b>243</b>
3.4.1.- Hipótesis generales -----	243
3.4.2.- Hipótesis específicas -----	243
<b>3.5.- METODOLOGÍA -----</b>	<b>245</b>
3.5.1.- Metodología general-----	245
3.5.2.- Técnica metodología concreta -----	245
3.5.2.1.- Análisis contextual -----	246
3.5.2.2.- Análisis de contenido -----	246
3.5.2.3.- Análisis estructural -----	247
3.5.2.4.- Análisis rítmico -----	247
3.5.2.5.- Análisis interpretativo -----	247
3.5.2.6.- Análisis producción-----	247
3.5.2.7.- Análisis técnico-----	247
3.5.2.8.- Valoración -----	248
<b>3.6.- PROCEDIMIENTO-----</b>	<b>249</b>
<b>4.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN-----</b>	<b>250</b>
<b>4.1.- ANÁLISIS CONTEXTUAL-----</b>	<b>251</b>
4.1.1.- Contexto cultural -----	251
4.1.1.1.- Cultura Occidental-----	251
4.1.1.1.1.- Estados Unidos -----	252
4.1.1.1.2.- Europa-----	254
A.1.- Europa nórdica-----	254

A.2.- Centro Europa-----	255
A.3.- Francia -----	256
A.4.- Europa eslava -----	257
A.5.- Europa británica-----	258
A.6.- Europa latina -----	259
4.1.1.1.3.- América latina -----	260
4.1.1.2.- Cultura asiática-----	261
4.1.1.2.1.- Extremo Oriente -----	261
4.1.1.2.2.- India-----	262
4.1.1.2.3.- Medio Oriente-----	263
4.1.2.- Contexto y estética histórica-----	263
4.1.2.1.- Cine silente-----	264
4.1.2.1.1.- Los Inicios. Del cine documental al cine teatro-----	264
4.1.2.1.2.- Años 20-----	266
4.1.2.2.- Cine sonoro -----	269
4.1.2.2.1.- Años 30 al final de la II GM. Estética clásica -----	269
4.1.2.2.2.- Años de cambio. De 1945 a finales de los 50 -----	271
4.1.2.2.3.- Los personales 60-----	274
4.1.2.2.4.- Comercialización de los 70. El fin del XX. -----	277
4.1.2.2.5.- Siglo XXI. Cine con derechos de imagen.-----	279
4.1.3.- Tiempos -----	281
4.1.3.1.- Histórico -----	281
4.1.3.2.- Fílmico-----	282
4.1.4.- Análisis de género -----	283
4.1.4.1.- Géneros -----	283
4.1.4.1.1.- Criminal – Policiaco -----	285
4.1.4.1.2.- Cine negro-----	285
4.1.4.1.3.- Musical-----	285
4.1.4.1.4.- Drama -----	286
4.1.4.1.5.- Melodrama-----	287
4.1.4.1.6.- Western-----	287
4.1.4.1.7.- Comedia -----	288
4.1.4.1.8.- Terror-----	289
4.1.4.1.9.- Bélico -----	290
4.1.4.1.10.- Ciencia ficción-----	292
4.1.4.1.11.- Aventuras -----	293
4.1.4.1.12.- Animación -----	294
4.1.4.1.13.- Reconstrucciones históricas-----	296
4.1.4.1.14.- Thriller -----	296
4.1.4.1.15.- Adaptaciones literarias -----	297
4.1.4.1.16.- Cine artístico -----	297
4.1.4.1.17.- Documental -----	298
4.1.4.2.- Subgéneros-----	299
4.1.4.2.1.- Péplum -----	299
4.1.4.2.2.- Spaghetti western o Euro western -----	299
4.1.4.2.3.- Biopic -----	300
4.1.4.2.4.- Road movie -----	301
4.1.4.2.5.- Cine de mafia -----	301
4.1.4.2.6.- Carcelario-----	302
4.1.4.2.7.- Comedia americana-----	302
4.1.4.2.8.- Comedia <i>Slapstick</i> -----	303
4.1.4.2.9.- Cine de catástrofes-----	303

4.1.4.2.10.- Cine serie B	304
4.1.4.2.11.- Buddy movies	304
4.1.4.2.12.- Boy meets girl	305
4.1.4.2.13.- Cliffhangers	305
4.1.5.- Análisis de carácter	307
4.1.5.1.- Películas de culto	307
4.1.5.2.- Sagas	308
4.1.5.2.1.- Secuelas ( <i>Spin Off</i> )	308
4.1.5.2.2.- Precuelas	309
4.1.5.2.3.- <i>Remakes</i>	310
4.1.6.- Estilemas de dirección	311
4.1.6.1.- Estilemas corporativos	312
4.1.6.1.1.- Expresionismo cinematográfico	313
4.1.6.1.2.- Nouvelle Vague	313
4.1.6.1.3.- Free Cinema	314
4.1.6.1.4.- Neorrealismo Italiano	314
4.1.6.1.5.- Cinema Verité	314
4.1.6.1.6.- Exploitation	314
4.1.6.1.7.- Dogma 95	315
4.1.6.2.- Estilemas individuales	315
4.1.7.- Creación técnica de la estética	316
4.1.7.1.- Cámara	317
4.1.7.2.- Fotografía	318
4.1.7.2.1.- Color	318
4.1.7.2.2.- Encuadre	319
A.1.- Por naturaleza	319
A.2.- Por composición	319
4.1.7.3.- Música	319
4.1.8.- Condicionantes ambientales	320
4.1.8.1.- Condicionantes históricos	320
4.1.8.2.- Condicionantes sociales	320
4.1.8.3.- Condicionantes culturales	321
<b>4.2.- ANÁLISIS DE CONTENIDO</b>	<b>322</b>
4.2.1.- Claves narrativas	322
4.2.1.1.- Argumento	322
4.2.1.2.- Hilo argumental	323
4.2.1.3.- Trama	324
4.2.2.- Temática	326
4.2.2.1.- Tema principal	326
4.2.2.2.- Temas secundarios	327
4.2.2.3.- Mensajes	328
4.2.2.3.1.- Personales	328
4.2.2.3.2.- Institucionales	329
<b>4.3.- ANÁLISIS ESTRUCTURAL</b>	<b>331</b>
4.3.1.- Guion	331
4.3.1.1.- Adaptado	331
4.3.1.2.- Original	333
4.3.2.- Estructura del relato	333
4.3.2.1.- Estructura sincrónica	334
4.3.2.1.1.- Lineal	335

4.3.2.1.2.- Circular	335
4.3.2.1.3.- Quebrada	336
4.3.2.1.4.- Acronía o silepsis	336
4.3.2.2.- Estructura anacrónica	337
4.3.2.3.- Estructura alternada	338
4.3.3.- Factores temporales	338
4.3.3.1.- Anacronías temporales	339
4.3.3.1.1.- Objetivo	340
4.3.3.1.2.- Subjetivo	340
A.1.- Completivas	340
A.2.- Repetitivas	341
A.3.- Mixtas	341
4.3.3.1.3.- <i>Flashback</i> – Analepsis	341
A.1.- Externa	342
A.2.- Interna	342
4.3.3.1.4.- <i>Flashforward</i> – Prolepsis	342
4.3.3.2.- Duración temporal	343
4.3.3.2.1.- Equivalencia durativa	344
4.3.3.2.2.- Reducción o compresión	344
A.1.- Elipsis	344
A.2.- Condensación	345
4.3.3.2.3.- Extensión o expansión	345
A.1.- Pausa	345
A.2.- Dilatación	346
4.3.3.3.- Frecuencia temporal	346
4.3.3.3.1.- Singular	347
4.3.3.3.2.- Múltiple	347
4.3.3.3.3.- Repetitiva	347
4.3.3.3.4.- Iterativa	347
4.3.3.3.5.- Cero	348
<b>4.4.- ANÁLISIS RÍTMICO</b>	<b>349</b>
4.4.1.- Núcleo conflictivo	349
4.4.1.1.- Peso trama	350
4.4.1.2.- Peso personajes	350
4.4.2.- Carácter verbal	350
4.4.3.- Carácter gestual	351
4.4.4.- Focalización	351
4.4.4.1.- Focalización interna	352
4.4.4.2.- Focalización nula	352
4.4.4.3.- Focalización externa	353
4.4.4.4.- Focalización neutra	353
<b>4.5.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO</b>	<b>354</b>
4.5.1.- Casting	354
4.5.2.- Valores interpretativos	355
4.5.2.1.- Hierático	356
4.5.2.2.- Estático	356
4.5.2.3.- Dinámico	357
4.5.2.4.- Frenético	357
4.5.2.5.- Excéntrico	357
4.5.3.- Personajes	357
4.5.3.1.- Protagonista	358

4.5.3.2.- Antagonista -----	359
4.5.3.3.- Secundarios -----	359
4.5.4.- Dirección de actores -----	359
<b>4.6.- ANÁLISIS DE PRODUCCIÓN -----</b>	<b>361</b>
4.6.1.- Presupuestario -----	361
4.6.2.- Ejecutivo -----	361
<b>4.7.- ANÁLISIS TÉCNICO -----</b>	<b>363</b>
4.7.1.- Elementos sonoros -----	363
4.7.1.1.- Códigos de procedencia -----	364
4.7.1.1.1.- <i>Diegéticos</i> -----	364
A.1.- Cámara -----	364
A.2.- Psiquis -----	365
4.7.1.1.2.- Extra – <i>diegéticos</i> -----	365
4.7.1.2.- Música -----	366
4.7.1.2.1.- Códigos musicales -----	366
A.1.- Partituras originales -----	367
A.2.- Códigos cinemáticos -----	367
A.3.- Canciones y melodías -----	368
A.3.1.- Texto narrativo -----	369
A.3.2.- Texto estético -----	369
4.7.1.2.2.- Tipología expositiva -----	369
A.1.- Sustitución Sonora -----	369
A.2.- Revelación de campos imaginarios o metafísicos -----	369
A.3.- Planificar y/o estructurar la película -----	370
A.4.- Corregir o limar el montaje -----	370
A.5.- Representación de la expresión de una dimensión subjetiva -----	370
A.7.- Proyección continuada de un sonido -----	371
A.8.- Acompañamiento y refuerzo de las acciones -----	371
A.9.- Representación de un motivo melódico o leitmotiv -----	371
4.7.1.3.- Sonido fónico -----	372
4.7.1.3.1.- Voz <i>In</i> -----	372
4.7.1.3.2.- Voz <i>Off</i> -----	372
4.7.1.3.3.- Voz <i>Over</i> -----	373
A.1.- Unión temporal -----	373
A.2.- Recopilación de secuencias -----	373
A.3.- Introducción o enmarque -----	373
4.7.1.4.- Ruido / Efectos sonoros -----	374
4.7.1.4.1.- Ruido <i>In</i> -----	374
4.7.1.4.2.- Ruido <i>Off</i> -----	374
4.7.1.4.3.- Ruido <i>Over</i> -----	374
4.7.1.5.- Silencio -----	375
4.7.1.5.1.- Silencio <i>diegético</i> -----	375
4.7.1.5.2.- Silencio extra- <i>diegético</i> -----	375
4.7.1.5.3.- Silencio estructural -----	376
4.7.2.- Elementos ambientales -----	377
4.7.2.1.- Escenografía -----	377
4.7.2.1.1.- Realista -----	377
4.7.2.1.2.- Naturalista -----	378
4.7.2.1.3.- Impresionista -----	378
4.7.2.1.4.- Expresionista -----	378

4.7.2.2.- Atrezo -----	378
4.7.2.2.1.- Realista-----	379
4.7.2.2.2.- Pararrealista -----	379
4.7.2.2.3.- Simbólico -----	379
4.7.2.3.- Maquillaje -----	379
4.7.3.- Elementos puesta en imagen-----	380
4.7.3.1.- Cámara / Plano-----	380
4.7.3.1.1.- Tamaño / Escala-----	380
EA.- Gran plano general -----	381
EB.- General -----	381
EC.- Conjunto-----	381
ED.- Entero-----	382
EE.- Americano-----	382
EF.- Medio -----	382
EG.- Corto -----	382
EH.- Primer plano -----	382
EI.- Primerísimo plano -----	382
EJ.- Detalle -----	382
EK.- Plano dúo - <i>Two Shot</i> -----	383
4.7.3.1.2.- Angulación -----	383
AA.- Normal o neutro -----	383
AB.- Picado-----	383
AC.- Contrapicado-----	384
AD.- Nadir-----	384
AE.- Cenital -----	384
AF.- Lateral-----	384
AG.- Escorzo-----	384
AH.- Dorsal-----	385
4.7.3.1.3.- Punto de referencia-----	385
RA.- Objetivo-----	385
RB.- Subjetivo-----	385
RB.- Voyeur -----	386
RC.- Indirecto-----	386
4.7.3.1.4.- Plano en movimiento-----	386
MA.- Panorámica vertical -----	387
MB.- Panorámica horizontal-----	387
MC.- Rotación-----	387
MD.- Deductivo-----	387
ME.- Cámara en el hombro -----	388
MF.- Panorámico-----	388
MG.- Contra movimiento-----	388
MH.- Travelling -----	389
MH.1.- Seguimiento-----	389
MH.2.- Presentación progresiva -----	389
MH.3.- Retro-----	389
MH.4.- Avant-----	389
MH.5.- Aéreo -----	390
MH.6.- Circular -----	390
4.7.3.2.- Fotografía-----	391
4.7.3.2.1.- Encuadres -----	392
B.- Durativos -----	393
C.- Intencionados -----	394

D.- Ópticos -----	394
4.7.3.2.2.- Iluminación-----	395
4.7.3.2.3.- Color -----	396
4.7.4.- Elementos de postproducción-----	397
4.7.4.1.- Montaje -----	397
4.7.4.1.1.- Montaje de orden estructural-----	398
OEA.- Analítico o externo -----	398
OEB.- Sintético o interno -----	398
4.7.4.1.2.- Montaje de orden narrativo -----	399
ONA.- Narrativo -----	399
ONB.- Expresivo -----	399
ONC.- Ideológico -----	400
OND.- Creativo-----	400
ONE.- Retórico -----	401
4.7.4.1.3.- Montaje de orden plástico -----	401
OPA.- Analogía de contenido material / <i>Match Cut</i> -----	401
OPB.- Analogía de contenido estético -----	401
OPC.- Analogía de contenido dinámico-----	402
4.7.4.1.4.- Montaje de orden psicológico-----	402
OSA.- Analogía de contenido nominal -----	402
OSB.- Analogía de contenido intelectual -----	402
4.7.4.1.5.- Montaje de orden rítmico-----	403
ORA.- Lineal-----	403
ORA.1.- Continuo -----	403
ORA.2.- Condensado-----	403
ORB.- Alterno - <i>Cross cutting</i> -----	403
ORC.- Paralelo-----	404
ORD.- Conceptual -----	404
4.7.4.1.6.- Montaje por acción -----	404
AA.- Composición de plano-----	404
AB.- Sonido -----	404
AC.- Ángulo de cámara-----	404
AD.- Continuidad de movimiento -----	405
4.7.4.1.7.- Técnicas de montaje-----	405
TMA.- Transiciones -----	405
TMA.1.- Sobreimpresión-----	405
TMA.2.- Fundido a negro -----	405
TMA.3.- Cortinilla-----	406
TMA.4.- Fundido encadenado-----	406
TMB.- Inserto-----	406
TMC.- Múltiple - <i>Split Screen</i> -----	406
TMD.- Contra plano-----	406
4.7.4.2.- FX Efectos visuales -----	407
4.7.4.2.1.- Efectos ópticos -----	407
4.7.4.2.2.- Efectos mecánicos-----	408
EMA.- Escenografía -----	408
EMB.- Maquillaje-----	408
4.7.4.2.3.- Efectos digitales-----	408
EDA.- Movimiento / <i>Bullet Time</i> -----	408
EDB.- Caracterización -----	409
EDC.- Creación de personajes / <i>Motion Capture</i> -----	409

<b>5.- CONCLUSIONES</b>	<b>410</b>
<b>5.1.- RESPUESTAS AL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>411</b>
5.1.1.- Objetivos generales	411
5.1.2.- Objetivos específicos	411
<b>5.2.- HIPÓTESIS</b>	<b>413</b>
5.2.1.- Hipótesis general	413
5.2.2.- Hipótesis específicas	413
5.2.2.1.- Cuestiones generales	413
5.2.2.2.- Cuestiones específicas	415
<b>6.- DISCUSIÓN</b>	<b>417</b>
<b>6.1.- ANÁLISIS CRÍTICO</b>	<b>418</b>
<b>6.2.- APORTACIONES</b>	<b>419</b>
<b>6.3.- LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>420</b>
<b>7.- APLICACIONES</b>	<b>422</b>
<b>8.- BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>438</b>
<b>9.- ANEXOS</b>	<b>448</b>
<b>9.1.- FICHA DE EVALUACIÓN</b>	<b>449</b>
1.- ANÁLISIS DE CONTEXTO	450
1.1.- Contexto Cultural	450
1.2.- Contexto y Estética Histórica	450
1.3.- Contexto Temporal	450
1.4.- Análisis de Género	450
1.5.- Carácter	450
1.6.- Estilemas de Dirección	450
1.7.- Creación Técnica de la Estética	451
1.7.1.- Cámara	451
1.7.2.- Fotografía	451
1.7.3.- Música	451
1.8.- Condicionantes Ambientales	451
1.8.1.- Históricos	451
1.8.2.- Condicionantes Sociales	451
1.8.3.- Condicionantes Culturales	451
2.- ANÁLISIS DE CONTENIDO	452
2.1.- Claves Narrativas	452
2.1.1.- Argumento	452
2.1.2.- Hilo Argumental	452
2.1.3.- Trama	452
2.2.- Temática	452
3.- ANÁLISIS ESTRUCTURAL	453
3.1.- Guion	453
3.1.1.- Adaptado	453
3.1.2.- Original	453
3.2.- Estructura del Relato	453
3.2.1.- Estructura Sincrónica	453
3.2.2.- Estructura Anacrónica	454
3.2.3.- Estructura Alternada	454



3.3.- Factores Temporales	454
4.- ANÁLISIS RÍTMICO	454
4.1.- Núcleo Conflictivo	454
4.1.1.- Peso Trama	454
4.1.2.- Peso Personajes	454
4.2.- Carácter Verbal	454
4.3.- Carácter Gestual	455
4.4.- Focalización	455
5.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO	455
5.1.- Valores Interpretativos	455
5.2.- Personajes	455
5.3.- Dirección de Actores	455
6.- ANÁLISIS DE PRODUCCIÓN	456
7.- ANÁLISIS TÉCNICO	456
7.1.- Elementos Sonoros	456
7.1.1.- Música	456
7.1.2.- Sonido Fónico	456
7.1.3.- Ruido / Efectos sonoros	456
7.1.4.- Silencio	456
7.2.- Elementos Ambientales	457
7.2.1.- Escenografía	457
7.2.2.- Atrezzo	457
7.2.3.- Maquillaje	457
7.3.- Elementos Puesta en Imagen	457
7.3.1.- Cámara / Plano	457
7.3.1.1.- Tamaño / Escala	457
7.3.1.2.- Angulación	457
7.3.1.3.- Punto de referencia	457
7.3.1.4.- Plano en Movimiento	457
7.3.2.- Fotografía	458
7.3.2.1.- Encuadres	458
7.3.2.2.- Iluminación	458
7.3.2.3.- Color	458
7.4.- Elementos de Postproducción	458
7.4.1.- Montaje	458
7.4.1.1.- Montaje de Orden Estructural	458
7.4.1.2.- Montaje de Orden Narrativo	458
7.4.1.3.- Montaje de Orden Plástico	459
7.4.1.4.- Montaje de Orden Psicológico	459
7.4.1.5.- Montaje de Orden Rítmico	459
7.4.1.6.- Montaje por Acción	459
7.4.1.7.- Técnicas de Montaje	459
7.4.2.- FX Efectos Visuales	459
7.4.2.2.- Efectos Mecánicos	459
7.4.2.3.- Efectos Digitales	459
9.2.- FILMS PRIMITIVOS	463
9.3.- LISTADO DE LARGOMETRAJES	465

## 1.- INTRODUCCIÓN

El cine ha sido definido bajo múltiples acepciones, desde las más academicistas, a las barrocas: *“Río fugaz que desbobina con profusión kilómetros de opio óptico”* (A. Malraux), hasta las más prototípicas harto conocidas. Muchos especialistas le relacionan con otras grandes artes como la literatura, dado que esta describe imágenes que el cine lleva físicamente a la pantalla. La esencia icónica de la pintura hace que también esa construcción de la sintaxis cinematográfica en base a la sucesión de escenas y planos de los filmes evidencie cierta relación.

Otras muchas interconexiones se pueden buscar con otras artes como el teatro, incluso desde sus inicios con las relaciones proporcionales de los escenarios. Edison cuando encargó una proporción de tamaño a Eastman para fabricar película cinematográfica eligió el tres cuartos, que repetía la que tenía la "Caja Italiana". Tanto las proporciones como el espacio de diseño para filmar los planos así como el movimiento transversal, ponen en relación directa al cine con el teatro.

Por tanto, si hay algo que define y diferencia a la obra cinematográfica es su elaboración a la hora de contar el mundo de lo imaginado o aquellos aspectos de la realidad que se transformarán en manos de los cineastas. Ello le hace diferente pero sujeto a una serie de normas y circunstancias que conviene tener en cuenta, aunque sea de manera muy general. El resultado de una producción es una imagen, con ambientación sonora, que tiene un aspecto físico que consideramos tridimensional en uno bidimensional y un sentido conceptual de carácter icónico.

### 1.1.- RESUMEN

Se entiende tradicionalmente el cine como un producto que, expuesto en público, genera una serie de reacciones, presuntamente placenteras, ya sean estas de carácter intelectual o sensorial, a través de la mera proyección de una serie de imágenes fijas que provocan la sensación de movimiento.

Queda claro que esta es la más básica de las definiciones conceptuales que se puedan elaborar sobre el cine como producto material. Pero el proceso que genera esta cadena de sensaciones intencionadas es bastante más complejo que el simple hecho de plantear una proyección pública de imágenes en movimiento dispuestas en un formato concreto para buscar las reacciones aludidas.

El proceso de exposición debe llevar como elemento fundamentalmente intrínseco una intención en el mensaje a transmitir, ya sea este de carácter reivindicativo, doctrinal, informativo o de simple divertimento.

Ello se debe a que el objeto final de cualquier producción; la película, será un medio y un fin en sí mismo, en la interrelación comunicativa entre el responsable último de la película: el director y el espectador.

La película es el medio tanto en cuanto es el objeto del mensaje y un fin que recoge el carácter del mismo, suponiendo que el director lanza tantos mensajes como espectadores la visionen, ya que cada uno de ellos debe interpretar el contenido intrínseco del film a partir de su bagaje cultural, su preparación intelectual o su experiencia audiovisual.

Cualquier producción conlleva una carga estética, ya que el director realiza un trabajo a través de un lenguaje estético implícito en la sintaxis cinematográfica. De igual forma, el espectador percibe, interpreta y enjuicia, de manera personal, una obra cinematográfica con una escala de valor estético. Este resultado interpretativo dependerá de múltiples elementos personales inherentes a cada individuo en función de su

gusto estético, su entorno cultural e ideológico y su conocimiento de la construcción cinematográfica.

Este hecho que en principio parece un proceso habitual, no mantiene juicios de valor ecuanímenes en ninguno de los extremos que en su caso exponen o enjuician una obra comunicada en la lejanía. Los criterios de elaboración son desconocidos en la mayoría de las ocasiones por parte del espectador que los valora, lo que provoca un evidente desajuste en el lenguaje. Este contexto planteado puede llegar a dar con una interpretación errónea o incluso contraria del valor del mensaje emitido.

Un juicio de valor más serio es el que emite la crítica especializada. Sin embargo, sus conclusiones emitidas en forma de crítica o análisis, dejan entrever una serie de carencias en la metodología empleada, lo que acaba produciendo una evidente confusión en lo que respecta al resultado final.

En muchas ocasiones la realización de ese juicio de valor oscila en función del autor de la misma, dejando constancia patente de aquellos aspectos del film que más le interesan o mejor sabe leer, obviando el resto. Emite, de esta manera, un juicio solo en función de una parte sesgada de la obra completa. De esta forma la crítica queda circunscrita a una parte del film, que servirá de base para evaluar toda la obra, transmitiendo una opinión cualificada aunque escasa o parcial de la obra final.

Evitar los criterios de parcialidad generalmente admitidos debería de ser un elemento prioritario en la realización de las críticas. Ello evitaría la desconexión que se plantea en ocasiones entre el autor de la valoración, el realizador de la obra y el espectador.

Este contexto de evidente confusión termina por provocar una cierta anarquía en las publicaciones que en diferentes ámbitos cubren el análisis crítico de cualquier obra cinematográfica. Es habitual observar

tablas de críticas con disparidades más que evidentes sobre una misma obra, llevadas a cabo por diferentes críticos que no emplean un método idéntico, ni siquiera similar, sino a veces de lo más dispar.

En niveles académicos se repite esta disparidad a la hora de llevar a cabo analíticas más profundas, encontrando la mayoría de las ocasiones simples resúmenes de una película, lo que no diferencia en muchas ocasiones el punto de vista de alguien realmente preparado científicamente para llevar a cabo este tipo de metodologías de análisis frente a simples aficionados al cine.

Por último, el criterio docente de enseñanza en grados medios y superiores no muestra criterios ni siquiera homogéneos en el desarrollo de los programas y las competencias que deben adquirir los alumnos. En este sentido se observan derivaciones de los métodos de análisis a ciencias sucedáneas del cine como la estética, narrativa, estructura, etc. sin seguir una serie de características similares que puedan dar un

cierto criterio de unicidad a la materia que debe ser competencia propia de la Crítica Cinematográfica.

A estos métodos se suman los aportados por otras ciencias que emplean de continuo el cine como objeto de estudio, así: la psicología, la sociología, la antropología y otras ciencias humanas de las más variopintas.

En definitiva, se hace fundamental un criterio metodológico que aúne los diferentes aspectos básicos que interrelaciona al autor y al espectador. Una herramienta que analice y cualifique los elementos propios de la narrativa fílmica empleados por el director, así como la validez de su mensaje en el contexto social y temporal en el que se lleva a cabo la producción, para que aquellos que son el objeto de destino final, puedan tener una ajustada valoración sobre el mensaje fílmico, realizado por los especialistas capaces de interpretar los ítems de la sintaxis empleada.

El presente trabajo se estructura en dos grandes bloques el primero (punto 2) es el marco teórico, que recoge en primer lugar una sintética explicación del esquema principal (punto 2.1.), a continuación las definiciones de los elementos a tratar en la metodología (punto 2.2). Sigue un análisis teórico más amplio con las taxonomías de los aspectos definidos en el punto anterior (punto 2.3). En el siguiente punto se aportan las fuentes principales para delimitar los aspectos teóricos (punto 2.4) y finaliza con una conclusión a esta parte teórica (punto 2.5).

Los aspectos prácticos se abordan en el segundo gran bloque referido (punto 4), en el que se hace un análisis en profundidad de las taxonomías propuestas en el bloque de teoría (punto 2.3). Entre ambos epígrafes se sitúa el punto 3 que explica, una vez introducida la teoría (punto 2) cómo se va a abordar la investigación.

La parte práctica se centra entonces en los análisis fílmicos de las consideradas principales áreas de valoración: contexto (punto 4.1), de contenido (punto 4.2), de estructura (punto 4.3), de ritmo (punto 4.4), interpretación (punto 4.5), de producción (4.6) y finalmente los elementos técnicos (punto 4.7).

Esta estructura puede parecer repetitiva, pero en primer lugar hay que decir que es la manera de ajustarse un formato dogmático tipo tesis doctoral, teniendo en cuenta que en este sentido se hace más clara la explicación de cada punto, permitiendo que cada uno sea tratado de manera independiente en diferentes apartados, liberando la parte práctica de carga teórica y proponiendo una praxis más dinámica y flexible, libre de discusiones y continuas alusiones bibliográficas, que no son el objeto del presente trabajo.

Finalmente, se concluye con los apartados de conclusiones (punto 5), discusión interna del objeto de estudio (punto 6) y las aplicaciones

posibles (punto 7). Se incluye al final del trabajo un índice onomástico para seguir cualquier duda sobre films, personajes, actores, etc.

En los anexos se incluyen en primer lugar la ficha práctica que se propone para llevar a cabo una evaluación valorativa de un film a la vez que se procede a su visionado (punto 9.1) y dos listados. El primero recoge las producciones más antiguas visionadas, fundamentalmente de carácter experimental y cortometrajes (punto 9.2). El segundo muestra el listado de todos los largometrajes visionados para la elaboración de la tesis, ordenados alfabéticamente (punto 9.3).

## 1.2.- ABSTRACT

Traditionally refers to the film as a product which, exhibited in public, it generates a series of reactions, presumably pleasurable, whether these intellectual or sensory, unavailable through the mere projection of a series of still images that cause the sensation of movement.

It's clear that this is the most basic of the conceptual definitions that may be developed on film as a material product. But the process that generates this string of intentional feelings is far more complex than merely raise a public projection of moving images arranged in a specific format to search the aforementioned reactions.

The exposure process should be as essentially intrinsic element an intention in the message to convey, whether this vindictive character, doctrinal, informative or simple enjoyment. This is due to the final object of any production; the film, will be a means and an end in itself, in the

communicative interaction between the last film responsible: the director and the audience.

The film is the medium both insofar as it is the subject of the message and an end which collects the same character, assuming that director launches as many messages as spectators see, since each one of them must interpret the intrinsic content of the film from their cultural background, his intellectual preparation or audiovisual experience.

Any production involves an aesthetic burden, since the director does work through an aesthetic language that is implicit in the film syntax. Similarly, the viewer perceives, interprets, and prosecuted, in a personal way, a cinematographic work with a scale of aesthetic value. This interpretative result will depend on multiple personal elements inherent to each individual according to their aesthetic taste, their ideological and cultural environment and their knowledge of film construction.



This fact that in principle it seems a normal process, does not maintain fair value judgments on either end that if exposed or prosecuted a work communicated in the distance. Development criteria are unknown in the majority of cases by the spectator who value them, which causes an apparent mismatch in the language. Raised here may give an erroneous or even contrary interpretation of the value of the delivered message.

On many occasions the realization of that judgment of value varies depending on the author of it, leaving clear evidence of those aspects of the film that most interest you or better know how to read, ignoring the rest. In this way, issues a judgment only on the basis of a biased part of the complete works. In this way criticism remains limited to a part of the film, which will serve as a basis to evaluate all the work, passing a qualified opinion although little or partial of the final work.

Avoid the generally admitted criteria of bias should be a priority element in the realization of the criticisms. This would avoid the disconnection

that arises occasionally between the author of the evaluation, the Director of the work and the Viewer.

This context of apparent confusion ends up provoking a certain anarchy in publications covering the critical analysis of any cinematographic work in different areas. It is common to see tables critical with disparities rather than apparent on the same work, carried out by different critics who do not employ a method identical, or even similar, but sometimes of the most disparate.

Academic levels repeats this disparity in carrying out analytical deeper, finding most of the time simple summaries of a film, that no difference in many occasions the point of view of someone actually scientifically prepared to carry out this type of methods of analysis to simple fans to the film.

Finally, the educational criterion of teaching in middle and upper grades does not display even homogeneous criteria in the development of programs and competency that students should acquire. In this sense there are derivations of the methods of analysis to surrogate science of cinema as narrative, structure, aesthetics, etc. without following a series of similar features that can give a certain criteria of uniqueness to the matter that should be characteristic of film critic competition.

These methods add the provided by other sciences that employ continuous film as an object of study, as well: the psychology, sociology, anthropology and other social sciences in the most varied.

In short, a methodological approach which combines the different basic aspects that interrelates the author and the viewer becomes fundamental. A tool that analyzes and elements of the film narrative employed by the director, as well as the validity of his message in the social and temporal context in which production, is carried out so that

those who are the subject of final destination, can have an adjusted estimation on the filmic message, carried out by specialists able to interpret items from the syntax used to qualify.

This work is divided into two large blocks the first (point 2) is the theoretical framework, collecting first synthetic explanation of the main scheme (point 2.1.), then the definitions of the elements to be addressed in the methodology (point 2.2). It follows a broader theoretical analysis with taxonomies of the aspects defined in the previous section (section 2.3). To the next major sources provide to delimit the theoretical aspects (section 2.4) and ends with a conclusion to this theoretical part (point 2.5).

The practical aspects are dealt with in the second large block concerned (point 4), which is made an in-depth analysis of the taxonomy proposed in theory (section 2.3) block. Between both headings is point 3 which

explains, once introduced theory (point 2) how to be embroidered research.

The practical part focuses then on film considered to be major areas of valuation analyses: context (section 4.1), content (point 4.2), structure (section 4.3), rhythm (section 4.4), interpretation (point 4.5), production (4.6), and finally the technical elements (point 4.7).

This structure may seem repetitive, but first of all there is to say that it is the way to adjust a dogmatic format type thesis, taking into account in this regard the explanation of each point, makes clearer allowing that each be treated independently in different sections, freeing the practical part of theoretical load and proposing a more dynamic and flexible practice free of discussions and repeated bibliographic references, which are not the object of the present work.

Finally, it concludes with sections of conclusions (point 5), internal discussion of the object of study (point 6) and possible applications (point 7). An index of names is included at the end of the work to follow any questions about films, actors, characters, etc.

Annexes include the practice tab which intends to carry out an assessment of the value of a film while the item is viewing (point 9.1) and two listed first. The first reflects older productions viewed, mainly experimental and short films (point 9.2). The second shows the list of all feature films screenings for the elaboration of the thesis, listed in alphabetical order (point 9.3).

### 1.3.- OBJETO Y CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

#### El lenguaje fílmico

El cine, entendido como un lenguaje, compuesto por una sintaxis concreta y una serie de recursos comunicativos propios, puede estructurarse con una serie de características propias:

**Intensidad.** Por la fuerza de unas imágenes unidas a la música.

**Intimidad / emotividad.** Provocadas por los detalles que muestra la cámara y el articulado de las imágenes que lleva a cabo el montaje.

**Ubicuidad.** Por la capacidad para lograr el juego de traslado en el tiempo y el espacio.

#### Sentido Artístico

Debe ser entendido como una relación directa entre el espectador y la obra de un director que trabaja con un equipo concreto que emplea unos medios técnicos en un “idioma audiovisual”, suficiente como para

establecer una concreta comunicación con el espectador al que quiere provocar y evocar una serie de reacciones.

- No se puede considerar como un lenguaje unidireccional sino como unidad dialéctica entre lo real y lo irreal.
- Lleva a cabo una serie de enumeraciones del rol creativo de la cámara en atención a sus posiciones con respecto a la acción. Sus angulaciones y desplazamientos ayudan a potenciar el carácter artístico de la obra fílmica.
- Su ubicación exacta en el tiempo y el espacio se considera un factor determinante en la interrelación entre lo real y lo imaginario.
- El uso de una serie de elementos técnicos que pretenden dar credibilidad a los elementos sintácticos planteados. Para ello se emplean vestuarios, maquillajes, efectos ópticos y sonoros, así como un planteamiento de diálogos acorde con la acción.

- El esencial sentido icónico que por definición presentan las imágenes que componen los planos y las escenas, queda superado por las intenciones subjetivas del realizador, que se plantean a través de metáforas en una clara intención simbólica e iconográfica.

### **Sentido Práctico**

No cabe duda sobre el sentido artístico que se le debe dar al cine desde un punto de vista práctico. Hay que tener en cuenta que el cine es una manifestación artística a partir de una interpretación intelectual libre, por parte del director y su equipo, de una realidad concreta para cada obra.

Este producto intelectualmente elaborado es juzgado por cada espectador de una manera igualmente subjetiva, fin principal de cada película, lo que le hace perder en cierta manera, el peso específico dentro de las grandes artes.

Bajo estos planteamientos, no deja de ser, a pesar de su consideración sustantiva de obra de arte:

- Una vulgar técnica de reproducción mecánica de la realidad. Evidentemente, este aspecto tiene más peso en unos filmes que en otros. Aquellos que juegan más con la inmediatez en el encuadre temporal o en la temática, independientemente del aspecto cronológico, no dejan de ser meras reproducciones de una realidad conocida.
- Una industria comercial que se mueve, en la mayoría de las ocasiones, en función del gusto del público mayoritario, con el fin último de la productividad económica. Este es uno de los aspectos más distintivos respecto de las demás artes, más centradas en servir a intereses de carácter personal que en función del resultado estético masificado.

- Su consumo inmediato y la capacidad crítica de cada espectador hacen que su consideración estética quede a la altura del arte efímero. Precisamente, el estar volcado a la mayor cantidad posible de espectadores hace que la capacidad crítica sea más heterogénea y menos cualificada.

El cine es considerado un arte más fútil, fácil de ver e interpretar que el resto de las grandes artes. Dominado por la base industrial y comercial inmediata en manos de un mercado que utiliza todos los medios a su alcance para lograr una rentabilidad económica de rango superior, frente a la consideración artística de una obra de arte, reservada a pocos usuarios.

Su resultado definitivo, en forma de película, pasa por una serie de fases de tratamiento, con fundamentos concretos para crear un nuevo lenguaje a través de unas claves comunicativas concretas, como son

las imágenes en movimiento expuestas de manera concreta a través del montaje y la edición.

El mensaje, además, recoge aspectos que pretenden una finalidad concreta en cuanto a los iconos empleados para lograr el definitivo resultado de la intercomunicación con el espectador, no sólo de una historia, sino de un mensaje complejo cargado a veces de un simbolismo más o menos codificado y solapado.

### **Elementos Principales del Proceso Comunicativo**

- Con un film se puede pretender mostrar la figura personal de los actores, directores, otros realizadores o personajes de la vida real.
- La narrativa puede hacerse excesivamente compleja, a veces mal planteada en su continuidad. Aparecen incluso directores visionarios, a los que se añaden otros clásicos iluminados que

intentan desarrollar una nueva sintaxis en el cine, quizá más adaptada a ciertas formas estéticas innovadoras.

- Es el elemento fundamental en el desarrollo del guion, poniendo en relación los argumentos, los personajes y todos los aportes técnicos al alcance del equipo de realización para contar una historia de manera ágil y coherente, independientemente de todos los demás puntos intervinientes en el proceso comunicativo del director y el espectador.
- El metalenguaje, comunicación directa entre el film y cada espectador en el momento de visionarlo, es complicado de lograr. En el momento en el que se consigue, algo reservado a pocos, hace que las películas adquieran esas categorizaciones cualitativas más importantes.
- Las proyecciones dimensionales pueden ayudar, como un recurso más, a romper con la linealidad típica de un film. Aportan una serie de aspectos diferenciadores que ayuda a

crear una obra de arte, independientemente de la historia que se cuenta, para resultar formando parte de un selecto grupo de filmes que se conocen bajo la denominación de películas de culto.

- El lenguaje de cada director se encarna bajo la apariencia de un estilo o estilema, con un arte que se convierte en un medio de comunicación, información o propaganda.
- Un conjunto de directores, en una época determinada, llevan a cabo un estilo que se ajusta a unas características que responden a unos criterios que pretenden el éxito comercial y crítico de las películas. En definitiva, definen una estética propia de una época concreta.
- Los espectadores perciben en presente un lenguaje cinematográfico con una manipulación expuesta del tiempo fílmico, no solamente como un encuadre de las historias, sino con una serie de recursos que permiten ir hacia atrás con

recorridos *flashback* o hacia adelante con los *forward*, en un impulso dinámico gracias al empleo de las elipsis.

- El posicionamiento narrativo da una libertad a las historias, facilitado con las focalizaciones, que sitúan los estratos de actor, director y espectador en un plano determinado. Este no tiene por qué ser continuo, jugando en cada caso con las escenas de la historia o de los personajes.
- El drama también tiene sus formas de exposición en los puntos de vista en los que se va a situar a los espectadores. A través del ojo, unitario o múltiple de la cámara en cuanto a su posicionamiento, ayuda a enriquecer el mensaje al apoyarse en recursos evocadores para el espectador.
- No todo debe basarse en la imagen, el sonido y la música pueden ser perfectamente un marco de fondo perfectamente explícito o implícito: al servir para intensificar, en diferentes planos, los fines enfáticos buscados. Todo ello extralimita los referentes reales y hace que el sentido artístico del hecho

cinematográfico sea totalmente palpable en el lenguaje audiovisual.

- La manipulación de la luz, de los ambientes, etc. ayudan a los énfasis narrativos, siempre que se atienda a un estilo definido, o a una temática concreta. Más allá del aspecto estético, el trato de las imágenes con intenciones psicológicas pueden ampliar el fondo de la comunicación con el espectador en general o con un grupo concreto que puede interpretar de una manera más adecuada el mensaje del director.
- Todo este entramado se va a unir de una manera particular para dar como resultado una historia a través del montaje, cuya manipulación planteará una serie de reacciones concretas en el resultado final del mensaje: la película.
- El film se realiza con un fin, dirigido al espectador, que acabará analizando y juzgando dicho resultado y transmitiendo sus entramados y percepciones, creando una serie de preceptos que terminen por intervenir en una



disposición a la hora de entrar en el círculo comunicativo que tendrá lugar en la exhibición. En este sentido, el director y siguiendo los parámetros de la producción, tratará de poner el máximo de elementos que universalicen la historia, tanto con los aspectos internos de la construcción como los accesorios para contarla. Evitar limitaciones sociales o culturales permite una mayor difusión del trabajo y más posibilidades de que el rendimiento de la productividad de la inversión sea elevado.

#### 1.4.- PROPÓSITO

Independientemente de las particularidades que acompañan a cualquier estudio que pretende resultados con aplicaciones científicas, como el caso que aquí se plantea, se impone una meta principal que no es otra que la de llevar a cabo una metodología que sirva de guía para dar coherencia a los análisis críticos de los textos fílmicos.

El propósito principal que se impone la investigación es el de llevar a cabo una recopilación coherente de los elementos fundamentales que marcan la creación de los textos fílmicos. Dichos elementos quedarán recogidos en una serie de ítems que compondrán el corpus principal de una ficha de análisis que cualificarán su uso en cada film y compendiarán un resultado que debe ajustar los criterios de calificación de cada obra.

El contexto que plantea este trabajo debe ser utilizado, no solo para poder realizar una serie de actuaciones evaluativas unificadas para

todos los textos que se analicen, sino que debe servir como modelo previo a la realización de otras obras al tener en cuenta que los parámetros expuestos en la producción de una obra tendrán una correspondencia consolidada en el enjuiciamiento final de la misma.

De igual manera, se recogerán planteamientos narrativos desarrollados en diferentes épocas históricas del medio cinematográfico, tanto intrínsecos a las propias obras y su estética, como los contextuales de carácter social e histórico de cada etapa. Con ello se pretende recordar que es lo que estos desarrollos pasados pueden aportar a una obra nueva, superando con ello las ataduras propias de un momento, como el actual, que parece dar completamente la espalda a los registros narrativos que en el pasado otros han utilizado con gran maestría.

### 1.5.- JUSTIFICACIÓN

Ha quedado expuesto que el estudio de la crítica cinematográfica y su planteamiento, así en el ámbito aplicado como en el terreno científico, adolece de una metodología apropiada para llegar a resultados óptimos en la interrelación entre el responsable del film, la obra en sí misma, el autor de una crítica o análisis y el destinatario de dicha información, ya sea este un espectador pendiente de una opinión cualificada sobre la misma o el receptor de un material didáctico o científico. Esta situación no puede mantenerse crónicamente, sino que debe ser superada en beneficio de los estudios de crítica y narrativa, del desarrollo de la información adecuada a los espectadores y en definitiva de la elaboración correcta de textos fílmicos.

#### 1.5.1.- Personal

Varios objetivos personales han sido los que han motivado realmente la elaboración del presente trabajo: poner en claro las distintas formas de

analizar y valorar un film, abstrayéndole de aspectos exógenos y vicios recurrentes, que la experiencia cinematográfica deja patente en los procesos de evaluación fílmica. Aunar los criterios que los realizadores tienen a su disposición con los que poseen los evaluadores es un aspecto principal que debe aportar claros beneficios a aquellos a los que se dirigen los unos y los otros: los espectadores.

Como profesor de crítica e historia del cine, entiendo, además, que unificando las reglas de la crítica para creadores y críticos, se ayuda a los alumnos a buscar las fórmulas principales de aplicación práctica en sus asignaturas, más directamente relacionadas con la realización y la edición.

Intento desarrollar un método de evaluación mediante el que la realización de una crítica, ya sea esta de carácter científico o periodístico, independientemente de su grado de especialización, se rija

por una serie de criterios unificados, que hasta ahora no han sido recogidos de manera unánime y aplicada.

Quiero superar la frustración a la que se llega cuando se echa un vistazo a las diferentes publicaciones que muestran una continua perspectiva excesivamente anárquica y confusa. La carga interdisciplinar es caótica, recogiendo publicaciones de mayor o menor calado científico, con base filosófica, psicológica, antropológica o la semiótica, lo que hace que se olvide, en la mayoría de las ocasiones, el punto de vista del puro lenguaje cinematográfico.

Pretendo, en definitiva, mostrar esta compleja realidad para poner un cierto orden y un rigor científico en las valoraciones de todo tipo que se llevan a cabo en diferentes campos, desde el periodístico al académico, pasando por la gran cantidad de variantes que la red aporta en la actualidad.

No quiero hacer una crítica frontal dirigida contra aquellos que basan sus opiniones y juicios de valor basados en criterios de periodismo especializado o aficionado avanzado. El objeto es realizar una metodología acorde con las bases de la narrativa que imperan en un planteamiento coherente a la hora de exponer un texto fílmico por parte de un director y su equipo. Este lleva a cabo un trabajo que se ajusta, en mejor o peor disposición, a una serie de criterios que deben corresponder a los que los autores de los análisis y valoraciones de todo tipo tienen la obligación de conocer y tener en cuenta a la hora de emitir juicios de valor o enfoques científicos desde cualquier disciplina.

### **1.5.2.- Científica**

La situación actual de la crítica, por otro lado admitida con cierta resignación, es la que lleva al planteamiento de una investigación que desarrolle un proceso metodológico que trate de incluir todos los aspectos propios de una película, tanto intrínsecos al puro lenguaje

fílmico como a las circunstancias externas que rodean a la producción del mismo: su momento histórico, el carácter del director y el sentido de su mensaje, así como las posibilidades técnicas de que dispone o la intervención del cuerpo actoral y la producción.

La trayectoria de un director marca muchas veces el que su estilo personal quede en ocasiones como un sustrato que no se aprecia adecuadamente. El que tradicionalmente se le considere como un buen dominador de ciertos elementos narrativos o técnicos permite equivocadamente que se le valore el empleo de dichos recursos aunque realmente en algunas de sus obras se inserte de una manera cansina, fuera de un correcto empleo en la narrativa de la película. Evidentemente este aspecto puede ser contrariamente mal interpretado cuando el director utiliza una serie de recursos que a veces no se le reconocen porque no ha sabido emplearlos, o han estado ausentes en otras de sus obras.

En vista de que las publicaciones especializadas no acaban de dar un enfoque unitario y definitivo, y que los resultados son, la mayoría de los casos, anárquicos en sus criterios de valoración, basados en jerarquías estéticas de carácter subjetivo sin base de conocimiento contrastada, se observa prioritario el planteamiento de una base metodológica que trate de establecer juicios de valor unitarios.

### **1.5.3.- Social**

La desconexión entre las partes afectadas, provocada por esa anarquía permitida en la metodología de análisis, presenta un contradictorio planteamiento en el que el último criterio de interpretación corresponde al receptor de la crítica realizada. Este ejercicio se basa en la reinterpretación de la información vertida sobre la obra, a partir de los preceptos que deje entrever el autor del film pero tamizado, en primera instancia, por una opinión de criterio a veces de carácter excesivamente personal.

Queda entonces claro que para llevar a cabo esta pérdida de parcialidad aparece como prioritario el desarrollo de una metodología homogénea que llegue a valorar todas las películas, independientemente de su género o la época de producción, bajo unos parámetros de ecuanimidad más ajustados, lo que favorecería incluso el propio planteamiento de las realizaciones, que en la mayoría de las ocasiones pretenden imponer una serie de criterios estéticos unilaterales, basados en una relación de total arbitrariedad al aplicar una metodología excesivamente personal.

Los criterios de los que se parte para llevar a cabo una análisis crítico en mayor o medida de profundidad, sea este una simple crítica un análisis formal o de contenido o un simple resumen, siempre está sujeto al trasfondo mental subjetivo del autor en función de su cultura, gusto y reminiscencia cinematográfica. Debe entenderse este último término no sólo como la cantidad de películas visionadas si no como el recuerdo

subyacente de dichas obras, en función de la experiencia transmitida por las mismas en un momento concreto de su visionado.

#### **1.5.4.- Aplicada**

La interdisciplinariedad de los criterios aplicados en la actualidad a la crítica cinematográfica y el tratamiento de la misma como un simple ejercicio de comparativa, entre los criterios personales de los críticos, ya sean estos de orden estético, técnico o incluso de aplicación arbitraria hacia determinadas estéticas o realizadores, debería enriquecer en si mismo el ejercicio de la práctica crítica. Sin embargo, al no responder a criterios unificados y metodológicamente asentados, actúan de manera contraria, provocando un efecto rebote que solo aporta confusión e indefinición de los aspectos básicos de la propia interpretación de un film.

Todo este planteamiento global postula una confusión sobre el resultado final ante una obra que ha debido de seguir una serie de criterios fijos en la realización de la misma. Es necesario, entonces, la aplicación de una metodología que integre los diferentes aspectos que componen el mensaje de la construcción cinematográfica para, en primer lugar, unificar estos criterios seguidos por el realizador de la obra y el encargado de elaborar una valoración seria de la misma.

Por lógica extensión esta unificación de criterios servirá para dar una cohesión en las actuaciones críticas a diferentes niveles, así como para dar una coherencia adecuada a los resultados científicos que hablarían un mismo idioma, aplicando el papel que corresponde convenientemente a cada una de las disciplinas que aportan una parte al todo que es la realización de una obra cinematográfica.

Este último punto manifiesta de forma clara que la realización de un análisis crítico conlleva, sin un método científico independiente, una

carga excesiva de arbitrariedad. El interés por la temática o el tiempo fílmico de una obra, el mensaje intrínseco de la misma que el director ha querido dejar impreso, la aparición de nombres concretos, ya sean estos la productora, el director o los actores, el ambiente marcado por la fotografía o el momento personal del crítico pueden actuar como un estigma favorable o negativo en la realización del análisis fílmico.

Esta base metodológica debe ayudar también a aquellos que están en disposición de llevar a cabo un texto fílmico para que puedan conocer que es lo que desde el punto de vista científico se le va a exigir por parte de aquellos que apliquen con rigor el sentido crítico a sus obras.

### 1.6.- FINALIDAD

El título de la presente tesis deja bastante clara la intencionalidad de la misma. Llevar a cabo una metodología de desarrollo crítico para aplicarla en el análisis de los textos fílmicos.

Se ha señalado que la dirección de destino es hacia el ámbito científico, fundamentalmente dirigido a los ámbitos académicos especializados en temas de comunicación audiovisual. Se caracterizarán tres tipos fundamentales de evaluaciones: resúmenes, análisis en su estricto sentido de la palabra y textos más simples, recogidos en un formato de crítica de tipo periodística.

El desarrollo de esta metodología se dirige entonces a un sector especializado, tanto el campo docente como en el terreno del alumnado, para que puedan disponer de las herramientas adecuadas para llevar a cabo evaluaciones de diferente tipología en diversos aspectos de aplicación práctica.

El esquema principal del estudio se enfoca claramente hacia los expertos en narrativa y crítica, sin embargo, por extensión lógica, tiene un sentido de aplicación a los especialistas en estructura de guion y a diferentes aspectos que pueden ser de aplicación en producción y realización, ya que se engloban de manera organizada todos los elementos propios de construcción fílmica.

Al recogerse todos los aspectos propios de la narrativa, descritos y ejemplificados en sus correspondientes epígrafes, puede ayudar a todos aquellos especialistas en las áreas que de manera tangencial abordan temas de análisis fílmico pero sin definir claramente los aspectos técnicos de la elaboración fílmica.

En todos los casos, el estudio pretende establecer un catálogo descriptivo de los elementos a tener en cuenta en cualquier análisis



específico de una obra fílmica, se lleve esta a cabo en un ámbito docente, científico o periodístico.

Utilizado como base de datos de ejemplos que han resultado útiles para llevar a cabo diferentes realizaciones, debería servir de base en aplicaciones prácticas a la hora de desarrollar producciones fílmicas en los ámbitos planteados, tanto a nivel docente como profesional.

### 1.7.- OPORTUNIDAD

Bien es cierto que a partir de cualquier conversación con especialistas en temas cinematográficos, en general se considera a la crítica como un elemento totalmente fuera de sitio, excesivamente mediatizada y manipulada. En muchos casos se la llega incluso a dar por extinta y sin repercusión en su tratamiento.

Debe considerarse esta situación como el contexto real de la crítica periodística. En la mayoría de las ocasiones, cierto es, solo sirve para adornar artículos de periódicos o revistas y las carátulas de las ediciones preparadas para la venta de los filmes. Las contradicciones de las opiniones recogidas en publicaciones periódicas no tienen una explicación muy lógica, salvo que respondan a un criterio excesivamente personalista de los que las firman, independientemente que reflejan su preparación o su experiencia cinematográfica residual. En este sentido, es evidente que nos es lo mismo leer una crítica de alguien que solo conoce cine contemporáneo o que su interés pivota en

obras marcadas por experiencias fílmicas basadas en las técnicas más modernas, obviando los desarrollos narrativos o de guion.

Las publicaciones más extensas no aportan si no acumulaciones de datos y referencias bibliográficas repetitivas, sin aportar novedades a los criterios básicos de análisis cinematográfico.

En definitiva, un panorama que solo crea confusión y cierto miedo en ámbitos académicos y docentes, en los que el alumnado prefiere apartar al máximo el trabajo analítico de los textos fílmicos por no tener herramientas que permitan una mecánica deductiva en la evaluación de las obras y no entiende que en un proceso inductivo estos análisis puedan afectar a sus realizaciones.

El problema gira de continuo, entonces, en torno a la falta de una herramienta metodológica como la que se propone en el estudio que se aquí plantea. Debe formular una reforma de conceptos en la crítica y el

análisis en general, enfocando dichas evaluaciones hacia criterios coherentes, respaldados metodológicamente, de manera que cualquier intervención en este sentido facilite la comprensión de cualquier texto fílmico producido y permitan aportar estructuras lógicas de planteamiento en la realización de trabajos prácticos.

Si bien el contexto general es ciertamente caótico, por la falta de interés en las evaluaciones que se llevan a cabo y la nula motivación de realizar analíticas de textos fílmicos, es el mejor momento para poder establecer las bases para superar dicha situación en todos los ámbitos planteados a través de una metodología como la que se formula en la presente investigación.

## **1.8.- RECURSOS**

Mi actual relación profesional con el ámbito docente e investigador permite la disposición de gran cantidad de recursos en diferentes ámbitos relacionados con el sector objeto de estudio.

### **1.8.1.- Humanos**

Visto desde diferentes áreas, el proyecto dispone de un variado conjunto de recursos humanos que han de hacerle posible, alcanzando los objetivos propuestos. En primer lugar se sirve del apoyo orientativo y consultivo fundamental de los directores de esta tesis, los doctores: D. Francisco García García y D. Mario Rajas Fernández.

Los contactos con profesionales de la docencia y la investigación en el área de la cinematografía, a través de múltiples reuniones científicas y pertenencia a distintos grupos de investigación, amplían los diferentes

puntos de vista y de opinión en una materia tan particular como es la crítica.

La posibilidad prácticamente diaria a lo largo del curso, de contactar con el alumnado de Comunicación Audiovisual de la Universidad Europea Miguel de Cervantes, permite aportar opiniones y, por qué no decirlo, errores y carencias en la metodología analítica de los textos fílmicos. En este sentido es fundamental comprender las estructuras de pensamiento de las mentes con mayor espíritu renovador y actual. Ello permite una continua puesta al día respecto a uno de los destinatarios objetivo del presente estudio.

La estructura de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Información de la Universidad Europea Miguel de Cervantes, de la que formo parte desde hace 10 años, mantiene convenios de colaboración con universidades nacionales e internacionales, así como otra serie de instituciones directamente implicadas con el cine. Estos son los casos,

por ejemplo, de las direcciones y organizaciones de festivales reconocidos como la SEMINCI de Valladolid o el Festival Internacional de Cortometrajes de Medina del Campo. La organización propia de cursos de verano y otras actividades en materia cinematográfica, facilitan el contacto con especialistas de diversas universidades e instituciones, y el intercambio con personas de reconocido prestigio en el ámbito científico y práctico del mundo del cine, con los que poder llevar a cabo diferentes encuentros en los que la crítica y la narrativa siempre están presentes.

### **1.8.2.- Económicos**

La situación actual respecto a la investigación en nuestro país elimina, lógicamente, toda vía de financiación pública para cualquier proyecto en materia cinematográfica. Cerrada pues esta posibilidad, los recursos disponibles para la realización de un estudio como el que se propone,

son únicamente privados aunque se considera que son suficientes para cubrir las necesidades básicas del proyecto.

### **1.8.3.- Documentales**

Este tipo de recursos se encuentran perfectamente cubiertos con los accesos a las bibliotecas de la Universidad Europea Miguel de Cervantes (UEMC), a la que pertenezco, y la Universidad de Valladolid (UVA), a la que puedo acceder como doctor de dicha institución y a la Biblioteca Pública de Castilla y León. Estas instituciones permiten, además, el acceso a publicaciones periódicas y de suscripción diversa, lo que facilita el acceso a recursos continuamente actualizados.

A ello habría que sumar, mi colección privada de libros compuesta por más de un centenar de ejemplares y varios miles de películas y recursos audiovisuales en distintos formatos.

### 1.9.- ESQUEMA GENERAL

El título del estudio propuesto: Metodología de Análisis Textual en la Crítica de la Narrativa Fílmica, se considera que debe ser abordado desde una serie de puntos principales en la elaboración de la sintaxis fílmica, que a su vez engloben todos aquellos elementos que supongan una aportación fundamental en el aspecto principal de cualquier narrativa: contar una historia con la coherencia adecuada para que esta sea, en primer lugar, comprensible.

Cada uno de los puntos de análisis debe aportar el resto de elementos básicos que determinen si dicha narración tiene un carácter adecuado en el ritmo de evolución de la historia, el planteamiento de personajes y situaciones, así como el equilibrio en la sucesión de acciones.

Por último es conveniente tener en cuenta si el encuadre es el idóneo, ya sea este temporal, geográfico, etc. y si los medios técnicos

disponibles en diferentes épocas históricas han sido correctamente empleados y aplicados a la narrativa del film.

El esquema que a continuación se plantea, facilita una visión general de lo que se considera el marco más correcto para poder llevar a cabo un análisis crítico de un texto fílmico de una manera coherente y unitaria para cualquier producción, independientemente de su metraje, género y época en la que se hubiera realizado.

**1. Análisis Contextual**

- 1.1. Contexto cultural
- 1.2. Contexto y estética histórica
- 1.3. Tiempos
- 1.4. Análisis de género
- 1.5. Análisis de carácter
- 1.6. Estilemas de dirección
- 1.7. Creación técnica de la estética
- 1.8. Condicionantes ambientales

**2. Análisis de contenido**

- 2.1. Claves narrativas
- 2.2. Temática

**3. Análisis estructural**

- 3.1. Guion
- 3.2. Estructura del relato
- 3.3. Factores temporales

**4. Análisis rítmico**

- 4.1. Núcleo conflictivo
- 4.2. Carácter verbal
- 4.3. Carácter gestual
- 4.4. Focalización

**5. Análisis interpretativo**

5.1. Casting

5.2. Valores interpretativos

5.3. Personajes

5.4. Dirección de actores

**6. Análisis de Producción**

6.1. Presupuestario

6.2. Ejecutivo

**7. Análisis Técnico**

7.1. Elementos sonoros

7.2. Elementos ambientales

7.3. Elementos de puesta en imagen

7.4. Elementos de postproducción

El esquema recoge una serie de puntos principales que responden a una estructuración consecuente de un método de análisis de un texto fílmico. Comienza con una contextualización desde diferentes aspectos como son el histórico, el ámbito cultural, el género, la estética, el carácter y los condicionantes ambientales, que deben servir de marco introductorio para disponer cada texto en función de diferentes encuadres básicos. Estos primeros apartados se subdividen a su vez en otros más detallados, que dan cobertura a los campos en los que se mueve cualquier producción como son la situación de la industria o el control de la imagen de los actores por parte del mercado.

A continuación se propone el análisis crítico de los elementos de contenido de la realización, evaluando las claves narrativas que van a mover el relato y los aspectos temáticos que pretende abordar la historia, para terminar con la identificación del mensaje del film y su idoneidad en el entorno histórico en el que se estrena.

En los dos siguientes puntos el del esquema la crítica se centra en la pura narrativa del discurso y los recursos principales del relato incluidos en el mismo. La estructura, el tratamiento del tiempo, las focalizaciones y el ritmo, son en definitiva la esencia de una narración fílmica, que se integran dentro de un mismo sentido analítico, pero divididos en dos bloques: estructura y ritmo, para poder establecer, por separado, las claves de cada uno de una manera más arbitraria.

Por último, en otros tres bloques, se analizan los pilares de los elementos complementarios de la narrativa fílmica, de los que dependen en muchas ocasiones las consideraciones de genialidad o vulgaridad de determinados trabajos. La interpretación evaluará las aportaciones de actores y la dirección artística, la producción el resultado de las inversiones y por último los elementos técnicos como aportación narrativa al desarrollo del discurso narrativo.



Para realizar todo este desarrollo metodológico es preciso el último paso del esquema: la elaboración de la ficha práctica de análisis, donde quedarán recogidos todos los análisis previos propuestos. El cierre definitivo del esquema llega con la elaboración de las conclusiones a las que se acceden una vez aplicados los análisis y la valoración de los ítems en la ficha de análisis.

### 1.10.- RESUMEN ANTICIPATIVO

EL resultado del presente estudio tiene que estar agrupado en una ficha de análisis que recoja una metodología analítica coherente para llevar a cabo un proceso de evaluación profundo, aplicable a cualquier obra fílmica, independientemente de su metraje, género o época histórica en la que haya sido producida.

Con los resultados evaluativos recogidos en la ficha, será posible, en función del seguimiento de los criterios aconsejados, realizar una valoración final aplicable a los tres tipos principales propuestos.

Siguiendo la metodología resultante de este estudio se obtendrán una serie de ítems elaborados a partir de un criterio metodológico unificado en sus conceptos y coherente en el análisis. Este proceso metodológico propuesto tiene que plantear una serie de criterios en diferentes direcciones:

- Crítico: fundamental para llevar a cabo cualquier tipo de evaluación de un texto fílmico.
- Científico: base para el entendimiento de un proceso de comprensión de una obra fílmica bajo los parámetros de la construcción narrativa.
- Práctico: bajo el planteamiento de los correctos parámetros que han hecho que una obra tenga una consideración positiva, sirviendo como modelo para la elaboración de cualquier producción.
- Docente: como referente para la consideración de los aspectos fundamentales que sirvan de guía en la evaluación de textos fílmicos y la elaboración de fichas y resúmenes analíticos de cualquier obra.

En definitiva, una guía para moverse con soltura en un marco metodológico con aplicación de amplio espectro, al tener recogidos todos los aspectos a tener en cuenta en cualquier proceso evaluativo,

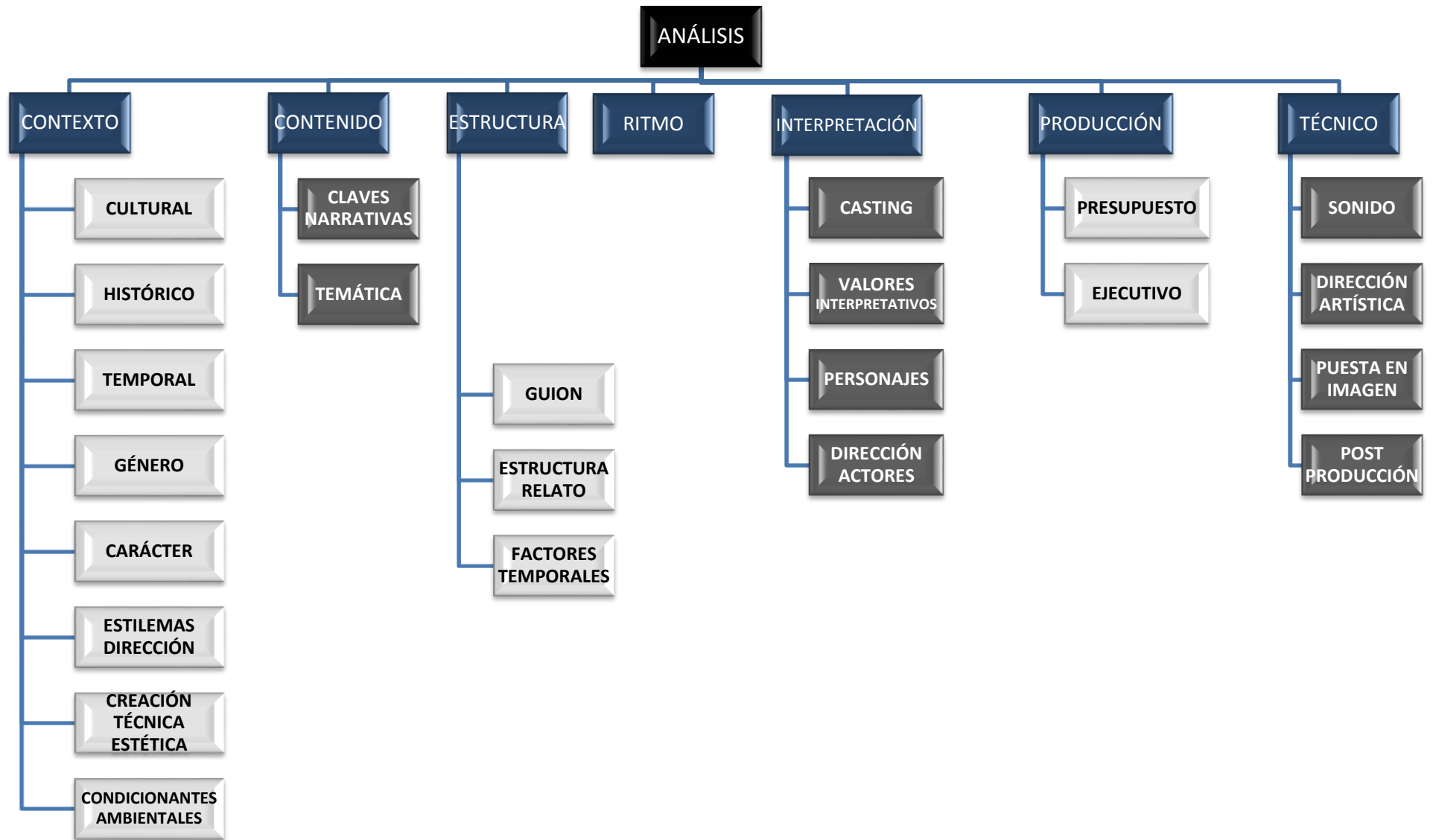
bajo una serie de criterios unificados y coherentes, sin verse obligado a acudir a bibliografía dispersa, repetitiva y escasamente definida en sus términos de consideración de los aspectos fundamentales de carácter crítico.

## **2.- MARCO TEÓRICO**

## **2.1.- TEMÁTICA POR EPÍGRAFES**

La aplicación de una nueva metodología siempre va a pretender establecer una serie de bases fundamentales en el marco definitorio de los elementos a analizar. Estos conceptos se revisan en este punto con un simple sentido genérico, evitando conscientemente una multiplicación de definiciones, que pudieran dar lugar a un complejo debate en cuanto a la validez de cada una.

Para ello es fundamental revisar una serie de conceptos que afectan a los epígrafes principales de la investigación. Es evidente que todos ellos deben ser entendidos como un todo relacionado, fundamentalmente los que hacen referencia a los análisis cultural, histórico, estético e industrial. De una manera estructurada se entienden de la siguiente manera:



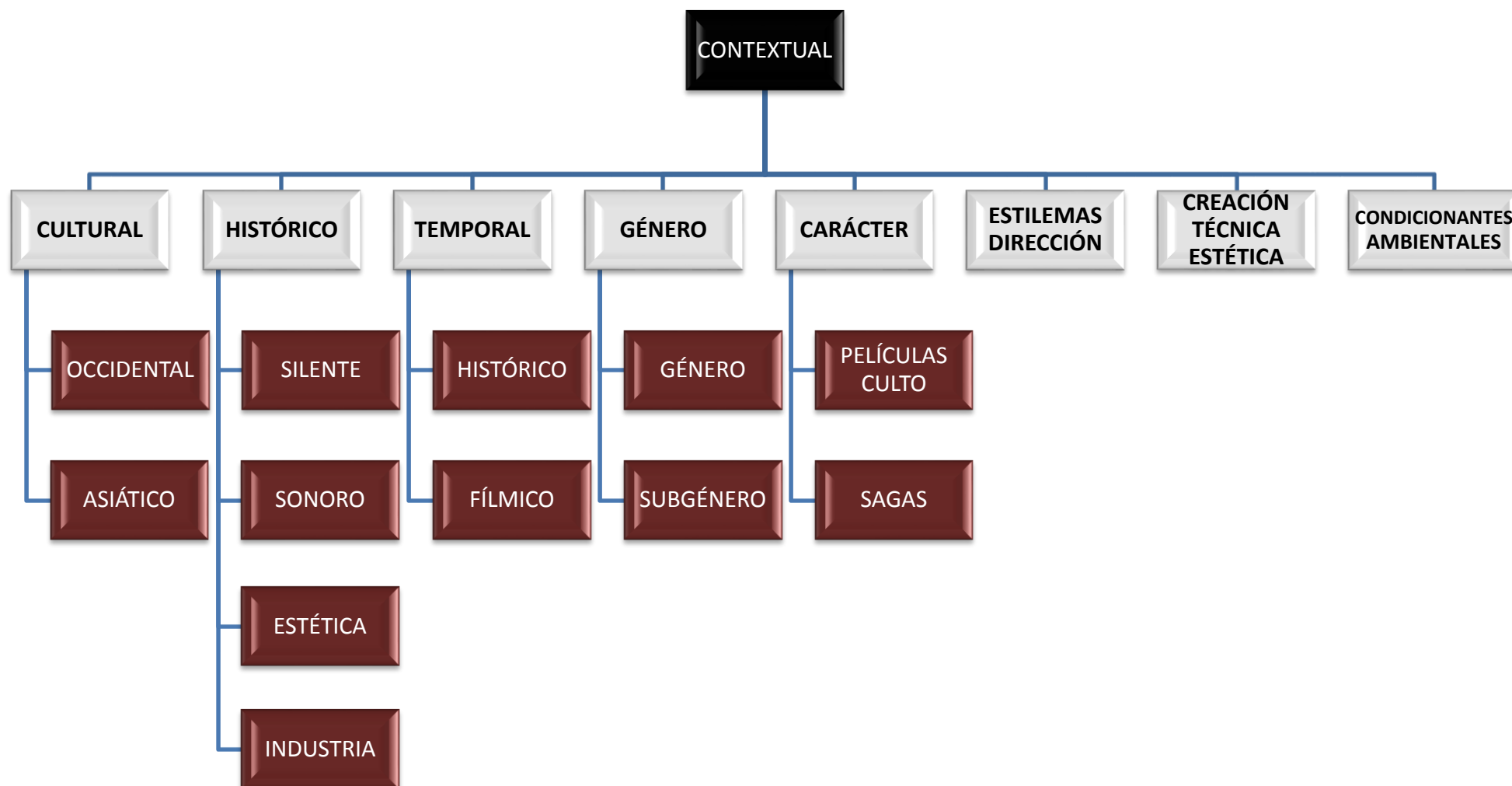


### **2.1.1.- Análisis contextual**

Entendido como el escenario en el que se dan cabida los elementos propios del entorno cultural en el que se realizan las producciones, su momento histórico en el entorno cinematográfico y la propia industria, con sus mecanismos de funcionamiento particulares, y los atavismos del género o la producción de sagas, este punto de análisis se presenta como fundamental para no extraer de su auténtico contexto cualquier producción.

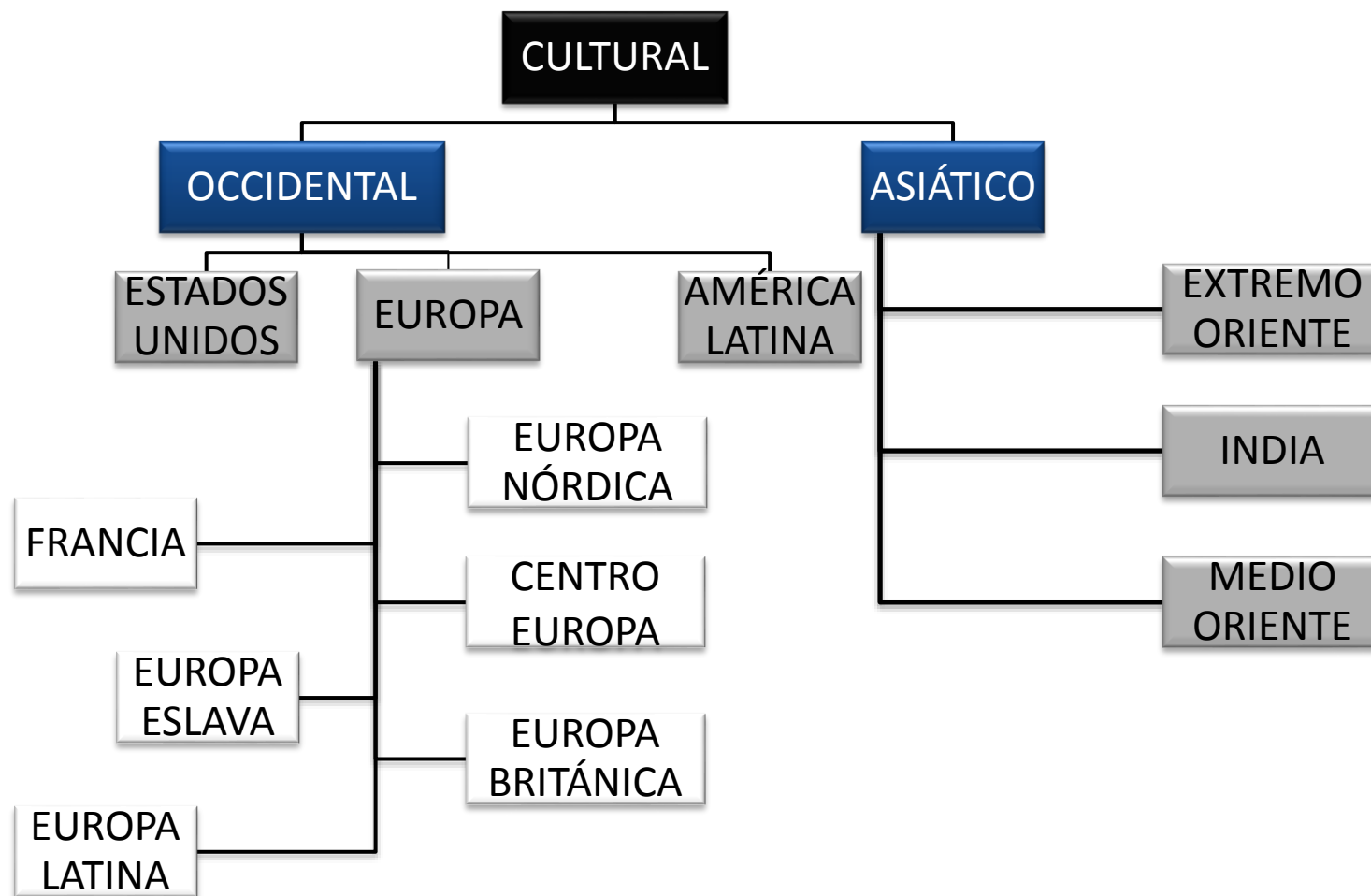
De igual manera, se presentan los condicionantes estéticos propios de un director o un ambiente cultural determinantes, así como las limitaciones técnicas de cada época, que impusieron una serie de atavismos estéticos concretos.





### **2.1.1.1.- Contexto cultural**

En un primer momento se deben fijar los elementos que, desarrollados en los filmes, son producto de una estética cultural determinada. En este sentido y en los casos que correspondiera, estos focos irradiadores de influencia se identifican con zonas culturales o geográficas determinadas que introducen en el cine sus bases culturales más enraizadas. Se plasman como una manifestación de primer orden en un entorno, la mayoría de las veces alejado de los circuitos comerciales dominadores del mercado. Estas consideraciones servirán de base para no sacar de contexto una película realizada bajo parámetros culturales alejados de los propios del autor de la valoración.



#### 2.1.1.1.1. Cine universal

Se debe partir de una premisa básica: cualquier texto fílmico pretende, como producto final, una manifestación de la universalidad de valores. En este sentido y en atención a la distribución mundial de filmes desde el inicio de la historia del cine, la cultura occidental ha sido la que ha impuesto unos parámetros culturales dominantes que con efectos socio económicos más recientes, como la Globalización, han hecho que la visión cultural de los textos fílmicos tenga una base universal occidental desde la que se debe partir en el momento de analizar el resto de manifestaciones. No es necesario ahondar en el hecho de que Hollywood ha sido y será el centro emisor principal de estos conceptos culturales.

**A.- Cultura Occidental.** Basada en la estructura cultural de herencia grecolatina, recoge el testigo pasado por el teatro, originario de los primeros escritores griegos. Las obras se estructuran en actos, algo

que heredan incluso las composiciones musicales ficcionadas como por ejemplo las óperas o nuestro género chico: las zarzuelas, por aquello del espectáculo audiovisual. Es evidente que el cine primigenio recoge el testigo del gran espectáculo audiovisual predominante hasta el momento: el teatro.

Los ejemplos son incluso explícitos en los primeros momentos del cine. Países como Francia, Italia, Alemania, Rusia o Suecia, dejan evidente muestra de ello en sus estructuraciones de los filmes. Los realizadores cuentan con un guion que a veces se puede hacer excesivamente denso o extenso por lo que, al enfrentarse a un público con escasa o nula preparación audiovisual, deciden recurrir al tradicional hacer de las obras divididas en actos. El espectador identifica una forma narrativa que prolonga el clásico formato con el que se encuentra familiarizado en la literatura, el teatro o la música.

La cultura occidental presenta, además la acción más trepidante en la que los personajes son los que llevan el gran peso de la acción y toman las decisiones oportunas ante las vicisitudes que les plantean las situaciones del entorno en el que viven, los personajes que les rodean o su propia personalidad. Según la cultura en la que se lleve a cabo una producción, los temas pueden ser dirigidos en diferentes direcciones, o cualquiera de los elementos citados puede tener mayor o menor relevancia en el desarrollo del guion o en el planteamiento del argumento.

No debe olvidarse, sin embargo, que en las últimas dos décadas al menos, el sistema globalizado del más puro mercantilismo y los derechos de imagen de películas y actores se ha terminado por imponer en muchas culturas. Este impacto de aculturación ha dejado, entonces, los aspectos más arraigados en ciertos ámbitos, a meras manifestaciones residuales, en las que su presencia en la

pantalla se liga indefectiblemente a ciertos nombres de realizadores menos preocupados por los aspectos comerciales.

**A.1.-Estados Unidos.** La estructura de actos señalados no se sigue de una manera estricta, salvo en los casos en los que los filmes son más barrocos, es decir, más largos o de cierta complejidad argumental. Hay curiosos casos en los que entrados en las décadas de los años 40 y 50 y en algunos ejemplos hasta los 60, la música, a modo de ópera, marca esa estructuración fílmica. En estos casos se identifican grandes superproducciones, o aquellas películas que pretendían esa consideración que dividían el metraje en diferentes partes a partir de variaciones musicales del tema principal, introducidas por un intertítulo que, como se verá en el apartado del sonido, realmente dividían el film en los actos principales de la acción.

El particular caso del cine norteamericano en sus primeras décadas, debe ser tenido en cuenta a partir de una perspectiva práctica, ya que se dirigía a un público de lo más variopinto, debido al sustrato migratorio de su sociedad más masificada, con escasa preparación cultural en la mayoría de los casos y a un arraigado acervo cultural heredado de sus bases originarias europeas, lo que marcará también las temáticas y los argumentos, tal y como se ve en el apartado de la estética histórica.

Pero desde un principio, se observa como el sentido comercial siempre ha estado presente en las producciones, buscando una mayor universalidad de valores en las temáticas y los argumentos y repitiendo fórmulas exitosamente ensayadas en diferentes filmes. Independientemente del mercado interior, el cine USA, inmediatamente comprendió la proyección comercial de esta pujante industria y se lanzó al mercado exterior, en el que la idiosincrasia

cultural todavía tenía unas raíces muy arraigadas en siglos de tradiciones.

Sin embargo esta industria pujante y exitosa se basa en mensajes moralistas muy claros. El tratamiento de los personajes deja papeles muy definidos encaminados a mostrar una moraleja del triunfo de los valores sociales y personales más positivos. Este planteamiento temático universaliza valores y permite que el cine norteamericano llegue fácilmente a cualquier rincón del planeta, independientemente de la estética que encuadraba las producciones, basado en gran medida con esos personajes que buscan la redención, ya sea en conflicto consigo mismo en busca de una evolución personal o contra otro a través de la venganza.

**A.2.-Europa.** El viejo continente vivió unas primeras décadas en las que la introducción del arte cinematográfico dependió, en cuanto a su temática se refiere, del acervo cultural arraigado en cada país. A

diferencia de los EE.UU. en donde desde sus inicios se entendió la realización de textos fílmicos como un producto comercial, los europeos conceptuaban el cine como una manifestación artística más, integrada en muchas ocasiones en las corrientes más vanguardistas, relacionadas con la literatura, la pintura o la escultura.

Este planteamiento se basaba en que los realizadores se dirigían a un público más preparado culturalmente y con mayor poder adquisitivo. El cine era conceptuado como un producto artístico y se querían hacer producciones en las que se distinguieran sus realizaciones de mayor carga intelectual respecto a los simples cortometrajes destinados a los teatros de variedades y las barracas de feria.

Llegados a la década de los 20, la situación de la industria cinematográfica se fue clarificando con el ejemplo del desarrollo sintáctico introducido por David W. Griffith y la influencia que en el

mercado se estaba dando por la llegada de títulos míticos europeos como *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) y las producciones que llegaban desde Estados Unidos. El escenario se completaba en cada país con la recurrencia sistemática a los referentes culturales más arraigados en cada región, y que aprovechaba el conocimiento que el público tenía de los mismos a través de la literatura o el teatro. No en vano, Europa ha sido siempre una amalgama de culturas que si bien han ido paulatinamente entendiendo esa estructura sintáctica propia y particular del cine a partir de los trabajos más destacados de diferentes autores ya míticos del cine, como el consabido ejemplo de David W. Griffith a partir del montaje de planos para construir escenas, el tratamiento de argumentos, temas y personajes depende del ámbito cultural responsable de la producción.

De cualquier modo, el complejo mapa social europeo ha hecho que tengamos un heterogéneo catálogo cultural que tradicionalmente se

ha visto plasmado en las diferentes manifestaciones artísticas de los distintos países que componen el Viejo Continente.

**A.2.1.-Europa nórdica.** La cultura nórdica en su tradición entiende como los personajes se ven abocados al devenir del destino, que maneja las situaciones, en las que las figuras humanas se mueven a la deriva, abandonadas a un designio escrito y corroborado en cada una de sus decisiones. El arte cinematográfico tampoco es esquivo a la cultura general que da especial importancia los elementos más poderosos de la naturaleza y el entorno del individuo, que terminan por ser unos personajes más. Pero estos personajes no son simples secundarios sino que conllevan con su presencia una enorme carga simbólica que refleja estados de ánimo, o provoca las reacciones de las tramas en los protagonistas. Ello implica un ritmo pausado con gran impacto visual, en busca de una implicación total del espectador en el *film*. Todo ello se recoge en ambientes sinceramente agresivos, con encuadres duros y realistas, desprovistos de elementos visuales

gratuitos que confundan el sentido directo que busca el mensaje de las imágenes.

**A.2.2.- Francia.** Las producciones cinematográficas del país galo se iniciaron con una base muy teatral, propia de las varietés. Un paso fugaz por las corrientes artísticas imperantes en la 2ª y 3ª décadas del siglo XX, terminaron por abrir camino a un estilo propio, recogido en la literatura, el teatro y el resto de conceptos culturales franceses, desarrollado a lo largo del siglo pasado. En lo que llevamos del presente siglo, la industria francesa ha girado en busca de los recursos más academicistas, con tramas que abarcan evidentes temáticas de ambientación muy local, pero cercanas a los valores más universales, más dirigidas a la caja de la taquilla, pero con evidentes resultados satisfactorios.

Hasta llegar a este momento, los personajes típicos del cine francés más arraigado se plantean su relación con el entorno y los



argumentos desde una perspectiva personal, algo muy europeo, pero en medio de una reacción de carácter intimista frente a la cámara. En esta interacción el espectador debe especular más que participar. Esta relación se muestra en un tiempo dilatado, de largos planos, en la que se intenta transmitir el sentimiento y la trama toma excesivo peso, con lo que la narración prácticamente no acaba de aparecer y el ritmo desaparece. Como consecuencia, el espectador asistente, si no está preparado, termina, en cierta manera, perdido e inseguro en un resultado final que no le crea nada más que incertidumbre al fugarse mentalmente del film.

**A.2.3.- Centroeuropa.** La industria cinematográfica centroeuropea ha respondido tradicionalmente a unas bases culturales muy estrictas, que han hecho que, si bien se reconocen nombres de realizadores de esta parte de Europa en la historia del cine universal, estos lo han logrado fuera de su tierra patria.

El cine no se entendió desde un principio como un mero espectáculo de entretenimiento, sino que miraba, a través de una estética que seguía las directrices de las corrientes artísticas imperantes en el resto de las artes, hacia las bases culturales más enraizadas en el código genético centroeuropeo.

Esta cinematografía expone visualmente referentes culturales muy localizados en la geografía centroeuropea, bajo una estética que se adaptaba a los tiempos. Los personajes, la mayoría extraídos de la literatura y las leyendas, son manejados en este mundo real por otra serie de personalidades que afloran al mundo terrenal por medio de la posesión. En definitiva no dejan de ser recurrencias al carácter psicológico del cerebro humano debatiéndose en una dicotomía maniquea.

En este contexto cultural se introducen siempre mensajes subliminales claros de los diferentes momentos históricos,

manejados con intenciones claramente propagandísticas. Ello hace que la estética sea, como se observa por ejemplo en el cine francés, bastante interiorizada aunque más dinámica en el desarrollo general de la acción. Este planteamiento, muy cercano al escandinavo al que se encuentra muy cercano, no excluye que la fuerza de las imágenes aporte un añadido al aspecto visual de las producciones. Incluso en el período del cine mudo los textos explicativos tienden a desaparecer, en beneficio de los recursos visuales.

**A.2.4.- Europa eslava.** Si bien la cultura eslava posee grandes semejanzas con los planteamientos escandinavos y centroeuropeos en el tratamiento de los personajes, tiene también un rasgo especialmente distintivo por su mayor influencia del este asiático. En cuanto a su filmografía se observa, además, cómo los avatares históricos convirtieron el cine en un elemento muy propagandístico, en el que tradicionalmente ha primado una intención ciertamente manipuladora, en virtud de unas ideologías políticas que abarcaban

temas sociales, intentando transformar amplias extensiones geográficas muy desinformadas respecto del entorno y la realidad que vivían. A ello se sumaba no solo la falta de cultura audiovisual del público objetivo, si no su falta de cultura en el más amplio sentido de la palabra. En el caso concreto del cine mudo presentaban películas que obviaban el texto de los diálogos, en beneficio de explicaciones básicas de situaciones y entornos de carácter panfletario.

El desarrollo de las ideas de comunicación ideológica gramática de origen asiático, asociadas al montaje cinematográfico, se ha presentado como la fórmula más válida. Esto ha dado como resultado un cine que culturalmente se aleja de estructuras y formas narrativas canónicas, en busca de presentación de mensajes claros a unos receptores con un bagaje cultural ínfimo. La base literaria, tal y como han hecho el resto de zonas geográficas europeas, fue desde un

inicio el fundamento de sus guiones pero arraigada en escritores relativamente recientes.

**A.2.5.- Europa británica.** Ejemplo particular el de la cinematografía británica, muy cercana culturalmente a las bases europeas más clásicas, a la vez que relacionada muy directamente con conceptos propios de la norteamericana.

Ha llegado a pasar momentos de profunda crisis, porque no acababa de llevar sus bases culturales a la gran pantalla. En ciertos momentos, la dependencia de la industria británica respecto a la norteamericana, permitía identificar temáticas previas, pero bajo el prisma de la industria más comercial. A mediados de siglo esta situación se unía a una importante bajada en las cifras de espectadores, más ocupados con los aparatos televisivos que se iban imponiendo en los hogares británicos. La ausencia de público, llegó a provocar un abandono importante de la inversión en una

industria que, por otro lado, era bastante pujante en entornos cercanos.

Cuando se analiza la cinematografía británica, se observa como interesa, fundamentalmente, una temática muy arraigada de carácter social y exposición realista, en la que los personajes tratan de soportar, lacónicamente a veces, las circunstancias vitales de su entorno. Sin embargo, la temática no es meramente expositiva, sino que cada personaje pretende superar o sobrellevar sus circunstancias desde el lado del extremo o el cinismo. En este sentido, los años cuarenta y hasta mediados de los cincuenta la productora Ealing sacaba a la luz una temática costumbrista de ácidas tramas, muy presentes en la realidad y la tradición británica. El movimiento del Free Cinema trajo un mayor compromiso y una crítica más frontal a la desequilibrada situación social de la segunda postguerra europea. Esta particular forma de ver el cine se ha

mantenido constante, ajustándose a los tiempos y a los cambios sociales.

Es habitual, entonces, un cine muy directo y elocuente, en el que no existe concesión al impacto visual, limitándose a exponer argumentos y situaciones reales en ambientaciones auténticas, dentro de una forma de hacer muy academicista, no en vano es la tierra de Shakespeare. Los cineastas miran al mundo que les rodea, extraen los aspectos más problemáticos y plasman los temas que quieren criticar con fuerza, apoyados en dosis de ese cinismo tan consustancial a la cultura británica.

**A.2.6.- Europa latina.** Zona originaria de las bases culturales occidentales, los países del entorno mediterráneo han llevado al cine su rico y ancestral acervo cultural, plasmado en la literatura, la música, los espectáculos públicos, ya fueran musicados o interpretados. Han seguido un patrón considerado como canónico o

académico en su estructura, dividida en actos, evolucionado por personajes que marcan los puntos principales de dicha estructura gracias a las reacciones y relaciones que se establecen entre ellos.

El carácter latino, independiente y dinámico permite que las temáticas y argumentos se multipliquen hasta grados casi infinitos, haciendo que el destino y sus antojos no sean norma general. Las diferentes relaciones humanas se basan en personajes que pueden evolucionar en cualquier dirección, siempre llevados por la fuerza de los sentimientos.

**A.3.-América latina.** Dado que la base cultural proviene del mundo occidental, la cultura de América Latina mantiene sus bases en estrecha relación con aquella. La evolución histórica de esta vasta extensión geográfica y su compleja situación social, han conformado una cultura con bases de lo más variopintas.

La enriquecedora mezcla de culturas occidentales, provenientes en su gran mayoría de países europeos, unida a las arcanas y complicadas raíces de tribus amerindias de diferentes orígenes, ha dado como resultado una cultura de características muy particulares. El fatalismo, la predestinación y el enfrentamiento, todo ello dirigido a la redención, son elementos propios de la cultura cinematográfica latinoamericana.

Los realizadores suelen presentar un mundo injusto y estático, con un entorno que asfixia a los protagonistas, encaminados hacia un final que el destino brinda con un resultado absolutamente fatalista. Las ambientaciones, siempre realistas, no escamotean entornos y personajes que enmarcan agobiantes argumentos, en busca de un realismo a veces sobrepasado. Sin embargo, esa necesidad descriptiva que se impone en esta cinematografía, ralentiza la dinámica narrativa, dando como resultado un producto de difícil comprensión para los análisis más academicistas. Ello hace que la

fuerza visual se nutra de escenas dramáticas límite, a las que se ven empujadas los personajes.

**B.- Cultura asiática.** Las milenarias y a veces infranqueables culturas que se enclavan en el continente asiático comparten bases ancestrales, admitidas en todos los órdenes de la sociedad. Es preciso tener en cuenta que la diferencia con la tradición cultural occidental es evidente. Su manera de entender el espectáculo es muy distinta a la occidental, lo que llevó en ciertos momentos al cine, como espectáculo de masas, a estar a punto de su desaparición en algunos países.

Hechas estas premisas, se observa en la cinematografía general asiática que, si bien la estética se ajusta a una construcción narrativa ideológica gramática, los argumentos presentan personajes subyugados por la predestinación y que no hacen sino servir a unas temáticas cargadas de simbolismo, para mostrar los grandes ejes de la

humanidad. Todo ello se desarrolla a partir de seres recogidos en cualquier sector de la sociedad.

Dentro de una dinámica textual más bien lenta, se intenta imbuir al espectador de la ambientación para que llegue a compartir esos grandes conceptos ideológicos que los personajes les presentan.

**B.1.- Extremo Oriente.** En esta vasta extensión geográfica, se dan cita unas cinematografías en continua evolución. China, Corea y Japón marcan un apartado especial dentro de la historia pasada y presente del cine. Sus complejos personajes que buscan exteriorizar sus pensamientos más ocultos a través de acciones, más que reflexiones, siempre en movimiento, son seres reales en la mayoría de los casos. Pero también existe ese otro cine tan arraigado en la cultura de este extremo del mundo, en el que personajes imaginados, salidos de leyendas, de los comics o de las mentes más histriónicas imaginables, realizan inversiones extravagantes en realizaciones

que no tienen mucha cabida en el catálogo mundial de películas académicamente correctas.

**B.2.- India.** La laberíntica estructura social a partir de un sistema teocrático, que marca el destino y el devenir cotidiano de los personajes, siempre imbuidos y encaminados hacia un fatalismo clarividente, es la base fundamental para el desarrollo de cualquier producto audiovisual realizado en el subcontinente indio.

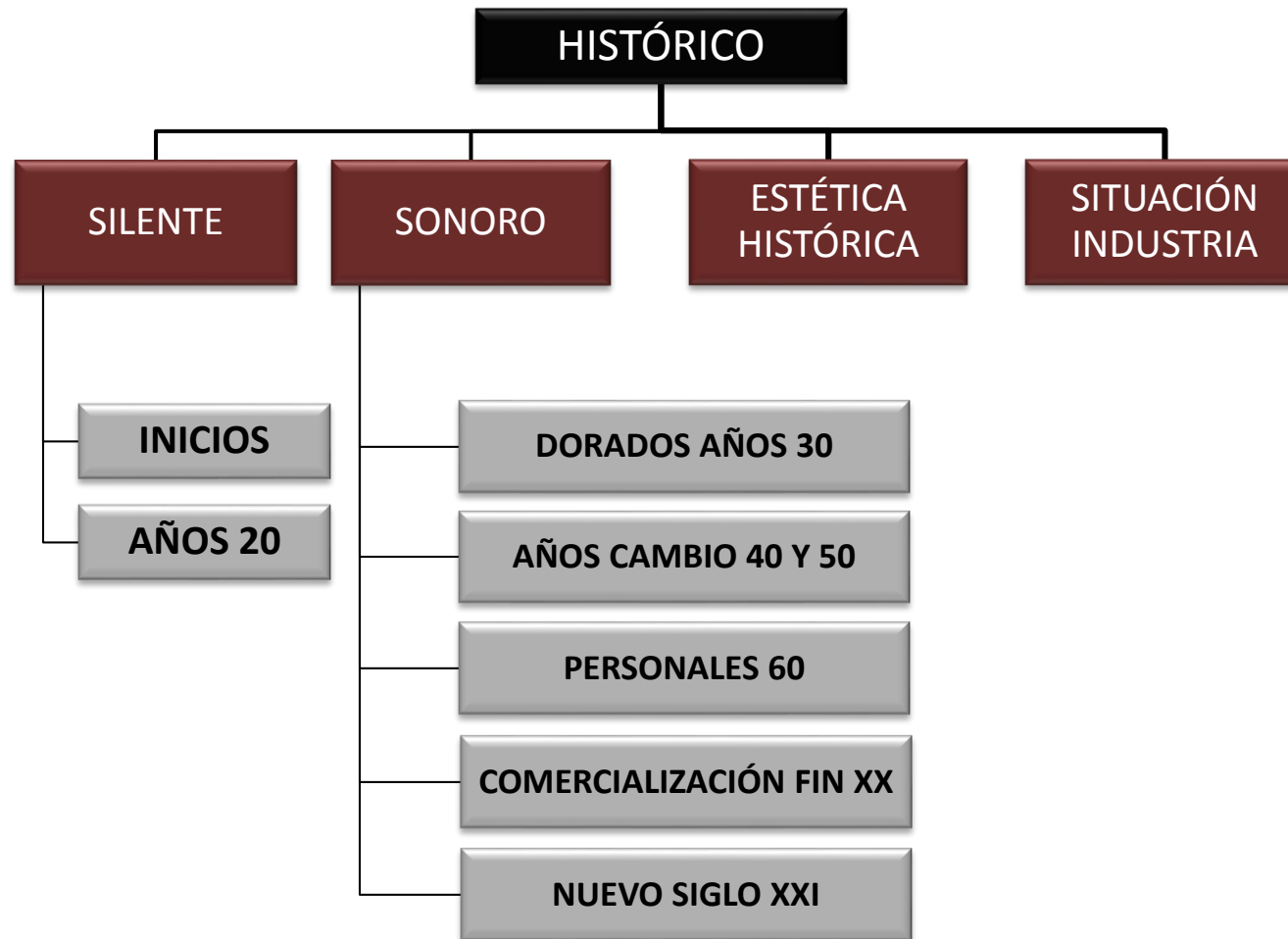
El sentido de superación de este planteamiento a partir de la redención está más presente en las nuevas formas de hacer de la poderosa industria hindú, que se ha lanzado al mundo con el jocoso apelativo de "Bollywood" (Bombay + Hollywood).

**B.3.- Medio Oriente.** La incipiente industria cinematográfica del Medio Oriente, apuesta por un carácter realista y revolucionario ante las cerradas y obsoletas normas que atenazan la libertad de una gran

parte de la población. Muestra una gran calidad estética, en virtud de un mensaje simbólico, que solapa auténticas intenciones para poder escapar de las limitaciones que impone el entorno. Su ritmo es más cadencioso que el que pueda presentarse en una producción occidental, pero ello se debe al carácter reflexivo de su cultura, que muestra situaciones que incluso pueden tener aplicaciones directas en la vida del espectador y que no se acaban de resolver, ya que es

el propio destinatario del mensaje el que debe actuar reflexionar ante lo que se le plantea. A esta cierta falta de ritmo se une el celo descriptivo, a veces excesivo, tanto de texto como de imágenes, lo que hace que la acción muchas veces no termine de avanzar.

### 2.1.1.2.- Contexto histórico





El establecimiento de unos parámetros definitorios de la estética histórica debe fundamentar los criterios de valoración, adecuados para llevar a cabo el análisis de películas del pasado, o para identificar ciertos elementos que los textos fílmicos actuales plasman en un claro ejercicio de influencia cinematográfica.

Es fundamental entender que la visión histórica debe centrarse en el aspecto estético correspondiente a una época, no a un manido catálogo de títulos conocidos por diversas fuentes.

#### **2.1.1.2.1.- Cine silente**

**A.- Los inicios: del cine documental al cine teatro.** Fue en Francia donde se consiguió dar el paso definitivo hacia lo que después se llamó cine. Para ser más concretos, fueron los hermanos Louis y Auguste Lumiere los que, gracias a un pequeño dispositivo, pudieron superar los sistemas implantados y lograr que su aparato filmador, se convirtiera en proyector. Se trataba de un instrumento que pasó a

la historia con el nombre de Cinematógrafo. Su gran diferencia con respecto a los anteriores intentos fue el que los hermanos galos lograron una proyección pública (1895), pasando entonces a la historia como los inventores del cine.

Sus primeras realizaciones no dejaban de ser anecdóticas obras de corte documental al considerar el invento como un simple número de varietés destinado a clases medias y pudientes, hasta expandirla al resto de la sociedad como simple atracción de barraca de feria. La cámara se colocaba de manera fija, buscando un encuadre más o menos adecuado, frente a la que ocurrían escenas cotidianas consideradas como material suficiente para estas primeras películas.

Marcado en los primeros momentos por un desarrollo básico, consecuencia de la herencia de los preceptos teatrales que se venían llevando a cabo desde los tiempos más arcaicos, transmitidos en una tradición cultural muy poco evolucionada, no buscaba

desarrollar ninguna narración concreta, sino solamente aplicar movimiento a las conocidas imágenes fijas. Este escaso nivel de evolución estaba lógicamente determinado por la mínima preparación del público, que precisaba una serie de planteamientos sencillos para lograr una comprensión simple de la historia que se le estaba contando.

A pesar de sus novedosas aportaciones al lenguaje fílmico, no se abandonó el estilo teatral, enfocado a un público más propio de las variedades. Las películas formaban parte, como uno más, de los números de los espectáculos teatrales. Su fulgurante éxito llevó a muchos a imitar dicho estilo. Ello no impidió irrupciones meritorias como la de George Melies, que aportó la ficción cinematográfica, el trucaje y la coloración de negativos. Aparecieron otras aportaciones como los travelling intencionados y las ficciones realistas para llegar al gran público. Se seguía colocando la cámara en un punto fijo centrado respecto a la escena, donde se interpretaban simples

retablillos teatrales. En ellos solo se admitían movimientos horizontales sin interacción con la cámara.

En Europa se trasladaron al cine las estéticas de las corrientes artísticas extendidas en las otras artes, algo que era entendido y bien acogido entre el público del momento. Así aparecieron los elementos propios del expresionismo, el cubismo o el surrealismo como fenómenos normales. De entre todas ellas, el más exitoso y difundido fue el expresionismo alemán. De su mano se llevaron a las grandes pantallas temáticas y versiones de los más terroríficos personajes anclados firmemente en el acervo cultural centroeuropeo. Era el momento de ver en el cine los mitos literarios del *Golem*, *Homúnculos* o *Drácula*. También el cine fue reflejo de historias legendarias de la cultura más popular como *El Gabinete del Doctor Caligary*.

Italia, sin embargo, apostaba por el sentido comercial, que hizo que se diera un giro radical al arte cinematográfico. Se pusieron en escena, como si se tratara de un espectáculo más propio de las grandes óperas, superproducciones de alto coste que movían gran cantidad de extras en unos escenarios totalmente desproporcionados. Ello no implicaba que la estética teatral se perdiera totalmente. Su temática también ahondaba en lo más profundo de las raíces culturales de la península Itálica: el glorioso pasado del Imperio Romano.

La cinematografía rusa planteaba una forma estética al servicio del nuevo poder soviético establecido. Tuvo que hacer frente a una cultura muy sincrética y un alto nivel de analfabetismo, lo que provocaba que los realizadores transmitieran un mensaje cargado de simbolismo, con un montaje claramente identificativo de las nuevas ideas soviéticas que se querían transmitir.

En Estados Unidos el aspecto comercial imperaba. Las producciones se hacían más complejas con un coste bajo, sujetas a unos parámetros muy estudiados, que permitieran multiplicar la producción, pero la estética continuaba siempre sujeta al espectador de teatro. Esa contraposición respecto al cine europeo, más volcado en el ámbito cultural que presentaba el nuevo invento, permitió temáticas más variadas, como por ejemplo la introducción del western, que no hacía sino referencia a una parte de la exigua historia norteamericana, junto a referencias a su más que explotada Guerra de Secesión.

Por lo que respecta al planteamiento narrativo, era claro y sencillo: escenas que tenían principio y final, sin una continuidad en escenas posteriores. Las temáticas se centraban en las bases culturales de los diferentes países, conocidas por el gran público a través del teatro y la literatura. En Estados Unidos, país que vivía un período histórico particular desde el punto social provocado por la ingente

cantidad de emigración europea que recibía, se fueron añadiendo bases culturales procedentes del Viejo Continente de lo más variado.

Un ejemplo claro de ello fue el paulatino desarrollo del cine de terror basado en los mitos clásicos europeos inspirados en éxitos literarios conocidos en el acervo cultural de la vieja Europa. Así aparecieron versiones de *La momia*, *Drácula* o *Frankenstein* que ya habían tenido sus primeras versiones en Europa.

**B.- Años 20. Revolución narrativa.** El cambio radical llegó de la mano de David W. Griffith, que aportó una nueva sintaxis a la realización, variando los parámetros estéticos impuestos hasta ese momento, lo que favorecía un nuevo enfoque en el planteamiento de las películas. La cámara comenzaba a moverse en un escenario más real con nuevas angulaciones, que buscaban superar la limitada escenografía teatral, con grandes picados que ampliaban el fondo de

los planos, lo que engrandecía las escenografías y permitía introducir varios planos en un solo encuadre.

Los actores adoptaban encuadres y maneras de actuación totalmente diferentes a lo que la estética teatral imperante establecía. Los primeros planos cobraron especial protagonismo, provocados por el acercamiento al objeto o por el de los actores a la cámara, lo que no excluía que se enmarcaran detalles de encuadre más cercano con el engaño de máscaras. El ritmo estaba marcado por la predominancia de los planos fijos ayudados en su desarrollo por los intertítulos y la necesidad de planos que mostraran la evidencia de los detalles de las historias.

Aparecieron otros nombres importantes como Mack Sennet, Eric Von Stroheim o Charles Chaplin, que dieron un impulso definitivo a la industria cinematográfica, a la espera de apariciones ya fundamentales para la narrativa como Friedrich Wilhelm Murnau.

#### 2.1.1.2.2.- Cine sonoro

**A.- Dorados años 30 al final de la II Guerra Mundial. Estética clásica.** Es evidente que la introducción del nuevo invento: el sonido, no tenía intención de buscar una nueva forma de contar historias sino simplemente dar mayor realismo a las que ya se planteaban, esto se explica porque solo una necesidad económica arrastró a la implantación de nuevos sistemas como el Vitaphone, allá por 1926, ya desarrollados casi una década antes como el TriErgon o el Phonofilm. El cambio del mudo al sonoro trajo una serie de nuevas aportaciones a la narrativa. Los actores se movían de diferente manera, los avances técnicos posibilitaban que las cámaras fueran más autónomas y que se pudiera llegar a una libertad absolutamente desconocida

La narrativa se hacía más dinámica, gracias a que las escenas también se hicieron más largas y los planos pretendían un equilibrio

constante en la planificación y la escala en la disposición de personajes en escena. El montaje dejó su protagonismo en beneficio de los diálogos que pueden ya marcar la dinámica rítmica de las escenas y los efectos sonoros (sonidos, voces o banda sonora) permitían que los elementos fuera de plano aparecieran con personalidad propia.

Esa misma narrativa se podía apoyar en el ritmo de la banda sonora, que podía enfatizar la acción que se desarrollaba. Se superaba el ritmo encasillado por la aparición de los consabidos intertítulos y la necesidad de planos que mostraran la evidencia de los detalles de las historias.

Los actores iban adquiriendo un protagonismo mayor, el *Star System* imperaba y ello obligaba a los realizadores a aprovechar los recursos mediáticos que suponían primeros planos y angulaciones a veces forzadas, para mostrar el esplendor de dichos protagonistas. De

igual manera, aparecían filtros difusores que disimulaban sus defectos o las escalas de plano, que en función del momento podían agrandarse o empequeñecerse.

Esta década y la siguiente trajeron un desarrollo inusitado de los géneros cinematográficos. Estos establecían una serie de pautas muy marcadas en lo que a rítmica narrativa, estructura y otros elementos fundamentales se refiere. Todo ello obedecía a la llamada estética clásica que pretendía mantener la atención en un público de preparación y gusto muy arcaicos. Es curioso observar cómo, además, los géneros eran reflejo evidente del sustrato cultural del momento en Norteamérica.

El gran desarrollo de los musicales reflejaba el espectáculo más exitoso y codiciado del momento: los musicales tipo Broadway, destinados a un público de alto poder adquisitivo que se llevaba a las salas de cine por un precio mínimo, el cine de gánsteres que

mostraba la realidad de las calles de muchas ciudades del país o el western que mostraba el ambiente relativamente reciente de muchos ciudadanos emigrados desde los enclaves rurales de todos los rincones del país.

La estructura respondía a los parámetros más clásicos, en una evolución narrativa lineal de planteamiento, nudo y desenlace. El final feliz (*"Happy End"*) estaba asegurado, el mal nunca podría enfrentarse con éxito al lado más justo de la sociedad. La industria en USA, bajo la estricta vigilancia del Código Hays pretendía que el público no encontrara aversión hacia las historias contadas, asegurando la fidelidad al arte cinematográfico. Los personajes siempre debían quedarle claros al espectador, desde el principio al final de la historia. Esto explica la planitud de los mismos sin posibilidad de evolución. Lo contrario podía llevar a equívoco.

Las únicas complejidades que podían ofrecer los filmes era que se multiplicaran las situaciones que apoyarían o complementarían a la historia principal, siempre presentadas en una narrativa lineal. Esta narrativa se apoyaba en un montaje con recursos muy básicos como los fundidos a negro o los juegos con cortinillas, para marcar las situaciones o los tiempos. Sin embargo predominaban, sobre todo en los primeros años, la continuidad de planos al permanecer la cámara muy estática en muchas escenas.

**B.- Años de cambio: de 1945 a finales de los 50.** Estados Unidos vivió una etapa de total evolución tras la II Guerra Mundial. La sociedad se hizo más urbana, aumentó su nivel intelectual y entró en contacto con un nuevo invento social: la televisión.

La industria cinematográfica introdujo ciertas novedades técnicas, intentando evitar una constante pérdida de espectadores. Los filmes se dirigieron hacia grandes producciones de carácter histórico, con

tintes de epopeya y elegantes dramas psicológicos con adaptaciones de grandes escritores norteamericanos.

Los personajes grupales tomaron especial protagonismo. La narrativa secuencial clásica se cuidaba bastante con diálogos estudiados, fundamentales para el desarrollo del film. Todos los personajes secundarios conllevaban un gran desarrollo psicológico y una tipificación social identificable en la sociedad real.

Los planos se hacían largos, los encuadres amplios muy descriptivos, en una focalización que pretendía aunar el carácter teatral con una narrativa clara que pudiera integrar al espectador en la historia, permitiéndole tomar partido en la narración. Este nuevo espectador, mucho más preparado intelectualmente, quería verse reflejado en los filmes, sus ambiciones, sus problemas y los de su entorno social o político e incluso su futuro eran aspectos que no quería que Hollywood le negara.

Fue por ello que no se admitía la estética clásica de finales preparados de manera artificial, aspiraba a ver un cine mucho más real en el que la focalización preparada por el director le llevara a situaciones más complejas en las que pudiera participar mentalmente sin desviaciones gratuitas respecto a la trama o las intenciones de los personajes.

Los guiones se hicieron entonces más complejos y se rompía la tradición de la narrativa lineal con la aparición más frecuente de juegos temporales a través de diferentes recursos, con complejidades psicológicas de personajes y situaciones en las que el espectador se pudiera plantear soluciones y dejara de ser un elemento absolutamente pasivo. Incluso algunos actores fueron perdiendo ese carácter de encasillamiento de sus personajes para pasar a ser protagonistas activos en manos de las circunstancias del guion.

**C.- Los personales 60.** Las circunstancias históricas y económicas de este momento particular, tan diferentes en Europa y los Estados Unidos, se reflejaron también en el cine. En el Viejo Continente se llevó a cabo una ruptura, ya mencionada, con las bases tradicionales de la industria cinematográfica de la mano de realizadores que imponían un carácter personal a sus filmes. Al otro lado del Atlántico se mantenía un ambiente de continua renovación para evitar la progresiva sangría de espectadores que había comenzado con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de los hogares por parte de la televisión.

El cambio de la mentalidad del público en los 40 y 50 llegó a los cineastas en los 60, conscientes de los cambios de conceptos llevados a cabo con el surgimiento de las corrientes innovadoras europeas unos años antes. Los temas se hicieron más libres. Aparecieron personajes muy independientes. Los argumentos se basaban en situaciones y temáticas complejas, exteriorizando la



focalización, en muchas ocasiones, para mantener al espectador siempre pendiente de las situaciones planteadas. La implicación de los mensajes era claramente social, crítica con situaciones que evidenciaban una evolución social que luchaba con estamentos y situaciones costumbristas excesivamente arraigadas.

La realización se hizo más artística y alejada de los circuitos comerciales. Como consecuencia los planos se complicaron, las angulaciones buscaban tomas más artísticas e intelectuales. Se trataba en definitiva de una estética, conocida como moderna, en la que se buscaba el impacto visual, preocupada, en cierto sentido, en el cómo contar una historia más que en la propia trama.

Esta intención de ruptura planteó temáticas diferentes, proyectos que intentaban reinventar las estructuras narrativas conocidas hasta el momento o filmes que pretendían innovar como fuera en la estética predominante. Algunas películas se llegaron a filmar en blanco y

negro, otras buscaban que elementos de la naturaleza o la propia psicología del ser humano cobraran protagonismo como personajes de las películas, para reforzar su sentido artístico.

Los géneros, además, se fueron disolviendo unos en otros, algunos desaparecieron, en definitiva se encaminaron hacia la pérdida del carácter predominante que habían mantenido en épocas anteriores, rompiendo los encasillamientos a los que se veían abocadas las producciones. Incluso la industria vio como sus estructuras más tradicionales fueron cambiando radicalmente con la entrada de nuevos inversores provenientes de otros sectores como el musical, que imponían un gusto determinado en función de sus propios intereses, que hacían variar las temáticas, los personajes y los mensajes que se producían en los grandes estudios.

**D.- Comercialización de los 70. El fin del siglo XX.** En los 70 la industria se volcó hacia los intereses comerciales más lucrativos.

Aparecieron grandes producciones respaldadas por inversiones multimillonarias. Las películas universalizaban valores y pretendían alcanzar, sobre todo, la mayor cantidad de espectadores posibles. La focalización se hacía neutra y se impusieron los valores morales básicos. Sin embargo, los realizadores contaban con guiones a veces muy repetitivos, con filmes muy centrados en efectos especiales espectaculares.

Esta constante de las películas de las últimas décadas del XX mantuvo una libertad de acción de la cámara, con personajes muy estereotipados. Las angulaciones se personalizaron en función del gusto del director. Las escalas, planos y montajes también. Algunos directores se convertían en productores, realizando películas que a veces solo eran una parte importante de un todo que conformaba un objeto comercializable. Esto explica la sobreexplotación de los filmes de éxito con el desarrollo, a veces exagerado, de las sagas.

La estética cinematográfica se dividió. De una parte se llevó a cabo una gran cantidad de proyectos basados en los cánones del cine clásico, con referencias continuas, casi subliminales, a exitosos filmes antiguos identificables en múltiples escenas que atraían a los cines de nuevo a un gran número de espectadores.

Por otra parte, aparecieron directores con cierto nombre u otros que, manteniéndose fieles a un estilo, se desmarcaban con películas centradas en temáticas convulsas, llenas de carga polémica, con un tratamiento estructural fuera de toda norma. Aparecía entonces el cine Postmoderno, buscando productos amanerados, bajo el paraguas del personalismo y la libertad total de creación. Su ánimo de ruptura era total a la altura de su intención de provocación casi histriónica o histérica en algunos casos. Era el momento de directores visionarios, a los que se añaden otros clásicos neo iluminados, que intentan desarrollar una nueva sintaxis en el cine.

**E.- Siglo XXI. Cine con derechos de imagen.** El nuevo siglo ha introducido una serie de mejoras técnicas que trajeron como consecuencia unas narraciones más dinámicas, a veces frenéticas. El montaje exageraba los planos, que surgirían de manera original gracias a las posibilidades técnicas. Las narrativas se hacen excesivamente complejas, a veces mal planteadas en su continuidad.

El papel de las nuevas tecnologías y la capacidad casi total de realizar cualquier tipo de escena, encuadre o toma ha traído una serie de aportaciones de gran mérito, desde el despegue casi mágico del cine de animación hasta la sustitución de actores reales por personajes virtuales.

Los guiones se han aprovechado de grandes sagas literarias de enorme éxito a nivel mundial para llenar las arcas de la industria, incluso recurriendo a grandes clásicos del comic. La era digital ha

tomado las riendas de las producciones de mayor inversión que se han ido imponiendo a escala planetaria.

Precisamente la preocupación por los efectos y la declarada intención de llegar a un público muy determinado está llevando a un cine vacío de contenidos, excesivamente preocupado en la rentabilidad de los derechos de imagen de los actores, lo que encasilla a los directores por parte de los productores y arrincona la importancia que deben tener los guiones de calidad.

#### **2.1.1.2.3.- Estética histórica**

No hay que olvidar que el cine antes que un arte es un negocio. Precisamente su sentido comercial ha permitido su pervivencia y evolución. Considerado como el séptimo arte, la gran diferencia con los otros seis es que ha nacido en un momento en el que en gran medida el arte ya era un negocio en sí mismo y su éxito ha facilitado

una serie de inversiones y avances conceptuales que, además de permitirle un futuro, le ha marcado en su desarrollo.

La consideración crítica de la estética histórica de un film contiene una serie de aspectos que afectan no solo a las películas en relación a su año de producción, sino a todos aquellos aspectos que la dirección, o la producción han querido darle apoyados en un sentido histórico de su estética en la elaboración del film, independientemente de su temática o ambientación.

Por **estética histórica** debemos entender aquellos aspectos estructurales y técnicos que conforman una serie de películas coincidentes en el tiempo en un espacio geográfico concreto.

Se deben tener en cuenta también los **aspectos técnicos**, es decir, aquellos elementos que, en función del grado de desarrollo de la

tecnología en el momento de llevar a cabo una producción, terminan por ser determinantes.

Los **condicionantes históricos** de un film provocan resultados que se ajustan a múltiples factores externos a la propia producción técnica de los filmes. Estos se pueden adjetivar como ambientales, ya que recogen aspectos que pueden ser de carácter histórico, social, económico, etc.

La evolución estética está marcada por la puesta en escena de los filmes en la pantalla: su modo de representación. Se ha pasado por un proceso más o menos lento, por una primera fase: el cine clásico en la que el peso específico del guion era fundamental, avanzando hacia un cine moderno en el que la puesta en escena y el desarrollo del diálogo eran primordiales. La aparición de nuevas circunstancias ambientales hizo que el papel del director pasara a ser fundamental, imperando entonces la dictadura de las imágenes para ir derivando

hacia los encasillamientos de la comercialización en detrimento del cine más auténtico.

Pero estas premisas básicas en el conocimiento de la estética no siempre son aplicables a todas las zonas geográficas en las mismas épocas históricas, ya que intervienen diferentes condicionantes como la base cultural de una comunidad, el avance social del momento, la evolución propia de sus producciones y las circunstancias históricas o económicas de cada momento.

En este sentido pueden verse estéticas que responden a criterios que tratan de adaptarse a la preparación intelectual de los espectadores. Los que acudían a ver las primeras películas estaban familiarizados con el espectáculo teatral, muy estático en las dimensiones del escenario y los fondos. A partir de la década de los años treinta se buscaba ya la difusión de una serie de mensajes subliminales, entendiendo que la formación audiovisual de los

espectadores era limitada y hasta cierto punto viciada por la imperante en las décadas anteriores. Ello no excluía el nuevo sentido del poder de convicción que algunas historias o personajes podían tener en un espectáculo de masas que se empezaba a encerrar en escasas manos.

Tras los avances técnicos en los cuarenta y el mayor desarrollo de la cultura cinematográfica, gracias fundamentalmente a que algunas producciones ayudaron a dar grandes pasos hacia un arte mucho más evolucionado, los años cincuenta aportaron una nueva forma de interpretar la sintaxis cinematográfica en la forma de poner imágenes a las historias y llevarlas a la gran pantalla. Un nuevo público, más preparado intelectualmente y mejor dispuesto para la narrativa cinematográfica, obligaba a una serie de exigencias a la industria en la manera de utilizar los recursos de la construcción cinematográfica.

La década siguiente aportó una novedosa forma de interpretar la sintaxis con una serie de realizaciones donde lo importante no era el público sino la idea personal de los directores. Este cine de autor insistía más en cómo componer imágenes que en contar simplemente historias. Los años setenta trajeron un nuevo y revolucionario concepto: el diseño de las películas como objetos puros de comercialización. Este aspecto ha ido variando de una u otra manera hasta ser el punto central en el planteamiento de las realizaciones, intentando conseguir que las películas sean de una u otra manera meros objetos con gran poder de atracción de espectadores.

Todos estos parámetros se han ido sumando a los contextos socio culturales de las diferentes generaciones en ambientes culturales muy concretos. En este sentido, los condicionantes históricos de las sociedades y sus variadas formas de reaccionar ante hechos históricos similares, han llevado a tipologías estéticas de lo más

variadas, muy diferentes de los que tienen los críticos a la hora de evaluar dichos filmes.

No tener en cuenta todos estos aspectos, de una manera genérica o específica hace que los análisis críticos sean excesivamente injustos con el esfuerzo de algunos directores, y relativamente escuetas en los análisis profundos de los contextos que han rodeado a una producción en determinados momentos históricos.

Desde el punto de vista de la crítica cinematográfica hay que tener claro que la aplicación de cualquier sistema de evaluación debe ser aséptico a la hora de tratar los aspectos históricos. En este sentido la mayoría de las evaluaciones carecen de un estudio profundo y serio de las connotaciones históricas que una película conlleva en función del momento y lugar de producción. Esta ignorancia consentida provoca que el auténtico mensaje del film se pierda o en el peor de los casos se malinterprete.

Es muy sencillo y relativamente habitual desdeñar películas por el mero hecho de su falta de coincidencia cronológica con la época actual. Se hace difícil entender la falta de aplicación de avances tecnológicos en un momento en el que prácticamente todo es posible en la elaboración de una producción o en su edición. Todo ello se interpreta sin comprender que las bases cinematográficas de la tecnología han avanzado con pie firme pero con una cierta calma. Ello ha hecho que determinadas épocas mantuvieran una estética excesivamente limitada en las producciones y se tuvieran que buscar soluciones particulares.

Este planteamiento debe evitar necesariamente que mínimos retoques en producciones más contemporáneas provoquen que la crítica hable de películas actuales típicas de tal o cual época porque recoge solo una parte del todo que tiene que tener un film para pertenecer por derecho a una estética determinada. Las películas

integradas en corrientes cinematográficas concretas: de escasa implantación geográfica y temporal, deben ser tenidas en cuenta en una evaluación más propia del contexto y con las consideraciones estéticas y técnicas propias de las características que imponen los criterios de la corriente en la que se producen.

#### **2.1.1.2.4.- Situación de la industria**

La aparición del cine tuvo que ver, desde sus inicios prehistóricos, con el puro comercio de imágenes en movimiento. Un mercado que inmediatamente estableció una serie de reglas que marcaban perfectamente los campos de actuación en el proceso de comercialización y la situación de una serie de industrias que cerraban filas, en torno a una forma de hacer negocio bastante lucrativa.

A finales de la inquieta centuria decimonónica, el Teatro Praxinoscopio de Emile Reynaud, que presentaba imágenes de

animación en movimiento en salas públicas, era una parte más del negocio que mantenían los teatros. Estos eran recintos dedicados al comercio de espectáculos públicos entre los que se encontraban las diferentes versiones de los pases de imágenes en movimiento.

Thomas Alva Edison, conocido como gerente de un emporio de patentes, logradas con dudosas prácticas éticas, irrumpió de manera decidida en el cine al entenderlo como un negocio con un futuro altamente lucrativo. Si bien le faltó la chispa inventiva para presentar el invento en salas públicas, que llegó de mano de la factoría Lumiere en Francia, su gestión para abarcar todos los procesos necesarios para el desarrollo completo del negocio fue exquisita.

El pseudo inventor norteamericano, bajo prácticas nuevamente dudosas en su vertiente deontológica, llevó a cabo un cerrado entramado que le ayudó a consolidar todo el proceso de elaboración de los filmes. Estableció un sistema de producción de películas en

un formato adecuado a sus aparatos de proyección: los Kinetoscopios, e inició la explotación en masa de filmes de muy corta duración, con un metraje máximo de no más de 8 minutos.

A él se debe que se fijara el formato de negativo de 3/4, ajustado al escenográfico de la “caja Italiana”, con 8 perforaciones. No olvidó establecer una serie de relaciones determinadas de monopolio con la empresa Kodak – Eastman en la elaboración y comercialización del producto, lo que le permitía libertad en disposición de material, así como el control de su precio y en definitiva de la competencia. Sin embargo, esta posición de dominio del mercado no acababa de ser todo lo beneficiosa que él quería al no disponer de una tecnología que le permitiera las exposiciones públicas que habría multiplicado considerablemente la productividad económica de sus filmes.

El paso definitivo del comercio cinematográfico como fenómeno de masas vio la luz (nunca mejor dicho) en la factoría Lumiere,



obteniendo pingües beneficios desde los primeros pases públicos de sus producciones. A pesar de estos prometedores inicios, el enfoque que los famosos hermanos dieron a su empresa se orientó hacia la venta de aparatos, y copias de filmaciones de carácter documental realizadas por sus operadores enviados a medio mundo. El destinatario comercial final eran feriantes y agentes de teatro que exponían las obras formando parte de un pase con diferentes variedades, como un número más. Abrieron varias sucursales de su productora en diferentes países, pero no consideraban la necesidad de dar un giro a su estilo documental, lo que hubiera supuesto una multiplicación de los beneficios productivos de su negocio.

En vista de las posibilidades de negocio, en Europa surgieron productoras que aprovecharon sus éxitos de taquilla para expandirse y multiplicar sus producciones. Bien es cierto que estas circunstancias se limitaron a Francia. El resto de países dependieron en exceso de las productoras públicas que trataban de mantener una

industria a todas luces deficitaria, vista la situación planteada en Europa con el público objetivo y una economía en continua quiebra, marcada por las diferentes situaciones desatadas por las continuas guerras que tuvieron lugar en el Viejo Continente.

Llegaron entonces a escena nombres como Gaumont o Pathe Freres. Para ellos trabajaron incipientes realizadores que llevaban a cabo las grandes producciones de proyección internacional incluso y las más modestas realizaciones con destino al comercio de variedades e informativos, que se proyectaban como antesala de los medio y largometrajes.

En Estados Unidos, la Guerra de las Patentes desatada por Edison, en el marco de su ambicioso proyecto monopolista del sector

dominando el trust de la Motion Pictures Patents Company (MMPC)<sup>1</sup>, hizo que se negara a los actores y algunos especialistas técnicos el derecho a figurar en los títulos de crédito. Ello anulaba cualquier tipo de reclamación en materia laboral y de derechos sobre la obra. Estas reivindicaciones tampoco llegaron a más, porque los actores intervenían en el cine de una manera puntual: en los momentos libres que el teatro o los musicales les permitían.

Una vez que aparecieron las primeras productoras en Hollywood<sup>2</sup>, los independientes que huían del proceso manipulador llevado a cabo por Edison en New York, se organizaron apoyados en las leyes antitrust que se iban sucediendo, gracias al impulso que imprimió el productor Adolph Zukor y a creación de la MPPD (Motion Picture

Producers & Distributors) se permitió que los actores y técnicos se profesionalizaran, adquiriendo una serie de derechos y un status relativamente favorecido en el sector. Todo ello se reforzaba por la inmediata creación de los grupos sindicados. En el momento en el que los beneficios se disparaban, las Major se hicieron con el auténtico control de la industria. Tenían claro que esos beneficios venían del número de espectadores que acudían a las salas de cine y para ello necesitaban que el ambiente fuera siempre favorable a sus intereses.

De un lado, los productos que generaban los grandes estudios debían mantenerse en consonancia con el contexto social e ideológico que con tanto celo amparaban las diferentes asociaciones

---

<sup>1</sup>Compuesto por las productoras: Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, el distribuidor George Kleine y las europeas Pathe y Star Films de George Melies.

<sup>2</sup>Se fundaron 5 grandes empresas, las conocidas Majors: Paramount, Loews (después Metro Goldwyn Mayer), Radio Keith Orpheum (RKO), 20th Century (posteriormente se uniría la Fox) y la Warner Brothers (a partir de

su éxito con la implantación de los sistemas sonoros). No fueron las únicas pues había otros estudios menos poderosos; las Minors: United Artist, Universal Studios y Columbia Pictures. Aparecieron nombres importantes con sus propios estudios como Charles Chaplin, Disney, Sennet y una cierta cantidad de pequeños estudios.

de carácter moralista y el propio aparato administrativo norteamericano, que entendía el cine como un negocio político para dirigirse a las mentes de las masas, y por otra parte se trataba de que el público mantuviera un interés continuo en el cine como principal objeto de divertimento. Para ello las súper productoras tomaron varias medidas para evitar que los beneficios netos y los niveles de productividad alcanzados no se vieran amenazados. Se aprovechaban del boom que suponía el nuevo entretenimiento, auténtico fenómeno de masas al aprovechar que mucha de la población de primeros de siglo era emigrante, con poco conocimiento del idioma y unas raíces culturales propias que le apartaban del teatro o la literatura.

**Sistema de estudios.** Precisaban una estructura empresarial que permitiera el control de todos los procesos. Se estableció entonces el conocido como Sistema de Estudios: un modelo de estructura industrial centrada en monopolizar el proceso industrial completo,

desde la producción, pasando por la distribución, hasta la exhibición de los filmes. Este férreo control llegó incluso a sistematizar el modelo de representación que coartaba la capacidad de los directores. Junto a ellos, las productoras menos poderosas desarrollaban filmes de clase B que rellenaban las carteleras de los cines menos influyentes. Estas carteleras se completaban con seriales dominicales protagonizados por personajes hartos conocidos entre el público menos exigente y adolescente, enganchado de semana en semana por los finales abiertos (cliffhangers) a la continuidad de las historias de sus héroes.

La ley anti monopolio de 1948 provocó que el sistema se tambaleara peligrosamente en sus, por entonces, cada vez más endeblecimientos estructurales, lo que unido a la caída masiva y progresiva de espectadores, como consecuencia de los cambios de gusto y los sistemas sociales de la postguerra (el American Life y la implantación

doméstica de la televisión), llevó a un cambio que hizo desaparecer el Sistema de Estudios.

Pero mucho antes, a finales de la segunda década de siglo los grandes productores dieron una serie de pasos encaminados a asegurar el boyante negocio que tenían entre manos y que les permitiría hacer enormes fortunas hasta la caída de esta férrea estructura empresarial.

**Código Hays.** La primera medida adoptada por los productores para lograr el control de los filmes se llevó a cabo con la implantación de un sistema codificado de autocensura conocido como Código Hays. Con él se ajustaban la temática y la calidad de los filmes para evitar cualquier tipo de inconveniencia que sacara espectadores de las salas o atrajera indeseadas denuncias. Cada producción era revisada para que se ajustara a un modo de representación en el que triunfara el concepto de moral, en el que no se mostraran escenas

de violencia o sexo explícitas y en el que el colofón siempre fuera un "*Happy End*" que dejara buen sabor de boca al espectador, muy simple en sus desarrollos audiovisuales y conceptuales.

**Star System.** Suponía un procedimiento de control de los contratos entre los actores y los estudios. Las relaciones contractuales en Hollywood se hicieron abusivas, basadas en los conceptos de exclusividad a largo plazo. Algo más importante fue el uso que se establecía de la imagen de los actores, que pasaban a cerrar contratos blindados que les obligaban a cumplir con los intereses prácticamente exclusivos de los estudios. Estas cláusulas les encasillaban: con los Typecast, forzándoles a cumplir con estereotipos que creaban artificialmente los propios estudios. Los horarios abusivos y las prácticas razonablemente dudosas llegaban a poner al servicio de los estudios la vida laboral y hasta la personal de los actores.

Gracias a estos aspectos contractuales se mezclaba la imagen de los actores y las personas, utilizándose en publicidad y en campañas de prensa amarilla para asegurarse que los espectadores no olvidasen que el cine debía seguir siendo su principal elección en su tiempo libre, manteniendo las elevadas cifras de espectadores en las salas. Esta situación trajo consecuencias en la puesta en escena de los actores y el tratamiento de los personajes en las películas. Fueron momentos dorados en los que muchos filmes atraían gran cantidad de público, más por el plantel de actores que por el resto de atractivos de los filmes.

Esta situación comenzó a variar cuando en 1933 se fundó la SAG (*Screen Actors Guild*), que se convertiría en el sindicato de actores más importante de los Estados Unidos. En los años 50, con el declive del Sistema de Estudios, los actores fueron liberados de estas desmedidas condiciones y pasaron a firmar contratos puntuales por los que cobraban enormes cantidades de dinero y optaban a

porcentajes de taquilla. Este nuevo panorama permitió la liberación artística del cine y la aparición de una serie de directores que pretendían hacer un cine "a la europea" menos dependiente de los arbitrarios criterios comerciales de las productoras y más centrados en temáticas más comprometidas y con estéticas personales que siguieran criterios más artísticos, era el momento de la "Generación Perdida".

El último cuarto de siglo continuó alumbrando nuevas evoluciones en las relaciones entre la industria y sus actores y autores hasta conformar el sistema de *Package* que pretendía minimizar riesgos y optimizar recursos al máximo, involucrando, de continuo, a diferentes inversores que crean y eliminan productoras en función de los proyectos inmediatos.

**Géneros cinematográficos.** El último gran movimiento de las Majors fue el desarrollo de un sistema de producción que si bien no

era nuevo en su esencia, llegó un momento en el que se institucionalizó en beneficio de los intereses económicos y como protección de las inversiones. Se trata del desarrollo de los géneros cinematográficos. Una serie de recursos sistematizados que respondían a una serie de códigos fácilmente identificables por el gran público, dirigidos a un sector de espectadores concretos.

Con ellos pretendían segmentar la demanda hacia una serie de producciones concretas, que respondían a una forma narrativa y estructural fijas. Podían entonces asegurar sus inversiones al dirigir sus filmes a un mercado controlado. Los costes se abarataban al repetir escenografías y personal, y las inversiones recibían una cobertura de seguridad precisa, lo que impedía arriesgados proyectos que pudieran poner en peligro las estructuras empresariales, que a la vez manejaban más a su antojo a los actores y técnicos. Era en definitiva una forma de aplicar el sistema empresarial de la cadena productiva a los filmes.

### **2.1.1.3.- Contexto temporal**

Para poder entender una localización temporal, en muchas ocasiones es necesario poner en relación el tiempo histórico en el que se realiza una producción y el fílmico que ambienta la misma. El papel de las temáticas y los mensajes, los personajes o los propios conflictos que los relacionan a todos pueden tener gran importancia para desarrollar parte del análisis de la obra.

#### **2.1.1.3.1.- Tiempo histórico**

En relación con lo anterior, realizar un análisis del tiempo real histórico puede darnos una idea de la manipulación, intencionada o no que un director tiene respecto al mensaje final que se nos quiere dar. Evidentemente el peso de los productores puede tener un papel principal a la hora de entender porque un film se ambienta en una o en otra época, pero conocer si lo que se cuenta sobre ese tiempo y

si se ajusta a la realidad o no, nos pone en el camino correcto para saber si el director quiere manipular el mensaje que nos trasmite.

#### **2.1.1.3.2.- Tiempo fílmico**

Es evidente que los aspectos contextuales de un film son básicos para transmitir los conceptos principales que tienen que ver con la estética y el mensaje. Sin embargo, no sólo debe contemplarse una valoración superficial, de carácter descriptivo sobre la ambientación, sino que es importante tener en cuenta qué tiempo fílmico es el que se elige para contar una historia que transmita un mensaje y su relación con el tiempo histórico en el que se filmó.

#### **2.1.1.4.- Análisis de género**

En una valoración cinematográfica que se pretenda ser riguroso se suele incluir el film en una categorización de género. Deben tenerse en cuenta una serie de parámetros que definen estos géneros y su

evolución a lo largo de la historia para poder establecer un criterio unificado a la hora de realizar su clasificación.

Con este análisis se superarán los errores históricos en algunos casos o los vicios de categorizar un film en función de la trayectoria del director, la productora o la puesta en escena.

#### **2.1.1.4.1.- Género cinematográfico**

Basado en las clasificaciones más clásicas y extendidas a lo largo de la historia del cine desde que en los 30 se instaurara esta forma de producir filmes, se debe tener en cuenta en que apartado genérico se ha incluido tradicionalmente a un *film* clásico, y dar una clasificación lo más ajustada posible a las producciones nuevas, de acuerdo a los parámetros de cada época histórica en la que se ha estrenado dicho film.

#### **2.1.1.4.2.- Subgéneros**

Entendidos como aquellos recursos manidos que las productoras utilizan para llevar a cabo una realización que no se encuentra incluida en una clasificación genérica específica, sino que está definida por otro tipo de elementos de guion o estructura que marcan una parte de una historia, que termina dirigiendo el sentido de la misma. En este sentido tenemos las "Buddy Comedies", "Boy Meets Girl", o las películas marcadas en sus finales como los "cliffhangers".

#### **2.1.1.5.- Carácter**

Siempre que un análisis pretenda llevar una coherencia en su desarrollo es conveniente tener en cuenta si el film analizado ha supuesto un hito en la historia del cine, con las películas de culto, o dentro de la pequeña historia de un film en las sagas o precuelas. Mientras que en el primer caso, una realización ha podido suponer un referente para otras obras posteriores y así hay que tenerlo en cuenta, en el segundo supuesto, su referencia narrativa puede venir

de otra película que impone el guion, los personajes y los conflictos o sirve de referencia para las que vengan posteriormente.

##### **2.1.1.5.1.- Películas de culto**

Determinar las características propias de las obras consideradas de culto a lo largo de la historia y las posibilidades para que el tiempo catalogue algunas obras modernas como tales, servirá para no sacar de contexto algunas evaluaciones que no se llevan a cabo de una manera ecuánime por el mero hecho de enfrentarse a este tipo de filmes.

##### **2.1.1.5.2.- Sagas**

Establecer en qué sentido afecta al resultado de un film en función de si su valoración puede ser positiva al completar una historia que quedó abierta, o si se trata de un simple ejercicio económico. Una valoración crítica de este tipo de filmes debe centrarse en este punto en el resultado narrativo que resulta de dejar abierto un film



preparado para arrancar una saga o si las secuelas son simples ejercicios de inversión dispuestos para sobreexplotar el éxito de ciertos filmes. Cada vez más se asiste a guiones que invierten este sentido, mostrando los precedentes de la historia en las precuelas.

#### **2.1.1.5.3.- Remakes**

Hay otro tipo de filmes a los que les afecta el carácter de su guion. Son películas que basan todo su relato y su discurso en otros filmes estrenados en otros momentos de la historia, a los que se quiere actualizar o renovar el mensaje, o simplemente aprovechar un tirón de taquilla. Debe tenerse en cuenta que una evaluación de este tipo de producciones debe ir fundamentalmente en busca de elementos de originalidad, que aporten algo al film en el que se basan.

#### **2.1.1.6.- Estilemas de dirección**

En orden a la realización de una crítica ajustada de cualquier film clásico, hay que tener en cuenta que los directores han sido factores

muy importantes en la evolución histórica del séptimo arte. Un poco de investigación sobre sus filmografías y su influencia ayudarán a interpretar la obra en su conjunto. Debe quedar siempre claro que las cosas no ocurren de repente o por casualidad y menos en la realización de una film, en la que intervienen tantos factores y tantas personalidades con la función única de llevar a cabo la elaboración de una película.

Marcados durante las primeras décadas, por los avances de la técnica, la evolución de la propia construcción cinematográfica, o el grado de influencia que la industria tenía en sus producciones, siempre hubo quienes mantuvieron un papel destacadamente independiente respecto a todos estos elementos preponderantes.

Precisamente, este carácter liberal marcaba su trayectoria profesional e incluso personal como en el caso de Charles Chaplin. Pero no hay que obviar que estos casos de rebeldía provocaron

grandes avances en el desarrollo histórico del arte cinematográfico. Casos como los de George Melies, David W. Griffith, el mencionado Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, el indiscutible genio de Orson Welles, o el ácido sentido de interpretación de la vida y la industria cinematográfica de Billy Wilder son algunos de los ejemplos más conocidos y destacados.

Pero evidentemente no fueron los únicos que establecieron directrices de avance. Otros, más encasillados en las normas de la industria marcaron, con su estilo personal, una serie de pautas estilísticas que ayudaron a otros a llevar a cabo carreras de mérito y a muchos a disfrutar de filmes memorables. Estos casos están perfectamente identificados en el catálogo que todos tenemos más o menos siempre presente y que se identifican, a veces con ciertas imprecisiones, con filmes que ocupan destacados lugares en la propia historia del cine.

Formando parte de un listado excesivamente extenso destacan, por citar algunos, los nombres de Giovanni Pastrone, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, John Ford, Michael Curtiz, Frank Capra, Florián Rey, Jules Dassin, Alfred Hitchcock o William Wyler. Algunos de ellos, más plegados a los mandatos de las grandes empresas inversoras, tuvieron que cambiar algunos finales de películas o filmar varios hasta saber cuál era el más conveniente para el mercado, siempre según la opinión de las productoras.

La segunda mitad del siglo XX, con sus nuevas circunstancias en las grandes empresas norteamericanas que manejaban a diferentes niveles los entresijos del gran mercado internacional del cine, liberalizó el encorsetado criterio artístico de los directores. Esta situación fue posterior a los movimientos europeos que, en la postguerra de la Segunda Guerra Mundial, menos apegados al dictado de las grandes inversiones en la producción adoptaron posiciones extremadamente innovadoras de la mano de

movimientos como el Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa o el Free Cinema británico, así como otros más marginales como el Cinema Verité.

Fue el momento de nombres tan influyentes como polémicos, excesivamente valorados por algunos sectores de la crítica menos metodológica, y arrastrados por los menos puristas. Entre otros no pueden ocultarse directores como Roberto Rossellini, Federico Fellini, Lucino Visconti o el particular Pier Paolo Passolini en la Italia neorrealista, con su preocupación por temas cotidianos y sus actores aficionados o incluso simples personas del pueblo. En Francia el cambio vino de la mano de Jean Luc Godard, Alain Renais o Jean Francois Truffaut. En Inglaterra la innovadora evolución contra lo que se consideraba un cine excesivamente vulgar y comercial llegó con los trabajos de directores como Tony Richardson o Jack Clayton.

En Estados Unidos hubo que esperar unos años, cuando se descubre el cine innovador europeo y nace la conocida "Generación Perdida", que permitirá la producción de filmes de carácter independiente en su construcción narrativa o su temática, alejados de los parámetros marcados por las productoras. Estas obras fueron realizadas por directores como Stanley Kubrick, Robert Aldrich, Arthur Penn, Mike Nichols o Sam Peckinpah.

El último cuarto de siglo y los inicios del actual están marcados por el desmesurado desarrollo del cine comercial, en el que los nuevos inversores han establecido una serie de criterios que afectan directamente a las producciones en su entorno externo y en su ámbito interno. La mayoría de los directores que deciden entrar en este nuevo equilibrio de fuerzas se pliegan a los criterios establecidos por una serie de reglas que marcan los tiempos del desarrollo narrativo, los espacios, encuadres y luces que acompañan las apariciones en escena de determinados actores o personajes.

No quedan fuera del sistema los directores más opuestos a este entramado. La mayoría de ellos optan por rupturas evidentes y cruentas que dieron forma a la estética postmoderna, la cual en algunos casos ha llegado a rozar un cierto carácter histriónico en algunas producciones de autores como Lars Von Trier, Terrence Malick o David Lynch.

#### **2.1.1.7.- Creación técnica de la estética**

Debe entenderse por creación técnica de la estética como el conjunto de aportaciones que la técnica añade a la producción, realización y edición de un film en busca de un código de éxito. En el momento de hacer una analítica sobre un film, es fundamental realizar un profundo ejercicio de abstracción respecto a los sistemas técnicos que se conocen en la actualidad, para poder tener un criterio suficientemente valido a la hora de evaluar filmes realizados en el pasado.

Hay que tener en cuenta que estos tuvieron que ajustarse a una serie de limitaciones técnicas que obligaban a aumentar la imaginación y a trastocar incluso las estructuras narrativas o la propia construcción cinematográfica para lograr mejores resultados en algunas producciones.

Independientemente de que en la metodología que se propone, cada elemento llevado a cabo por los especialistas técnicos de cada área: música, cámara, escenografía, iluminación, etc. será analizada en el apartado que le corresponde, debe tenerse una idea previa del papel que el film valorado tiene en su período de producción, y la relación con los avances técnicos desarrollados y las películas que se estaban realizando en ese momento.

Es evidente que ejemplos como la producción de Orson Welles de 1941 *Ciudadano Kane* no tienen el mismo valor si se le compara con

las producciones que se hicieron antes o en ese mismo año, que si se la analiza de manera independiente sin tener en cuenta todos los avances que aportó a la historia del cine.

#### **2.1.1.8.- Condicionantes ambientales**

Toda producción tiene sentido tanto en cuanto existe un interés por parte de una productora, una intencionalidad llevada a cabo por un director, o un sentido comercial concreto que en cada momento de la historia y en función del entorno social, económico y comercial o cultural ha sido diferente dependiendo de las múltiples condiciones que todos estos factores combinados en mayor o menor grado han aportado, resultando unas condiciones únicas y diferentes para realizar un film.

Obviar cualquiera de estas circunstancias es causa lógica de realizar una valoración sesgada, incompleta y en definitiva deficiente. Para evaluar un film hay que conocer todos los condicionantes que

establece el ambiente que rodea a dicha producción. En cualquier momento de la historia no ha sido lo mismo una producción realizada en unos países con unas creencias determinadas frente a otro con unos condicionantes culturales distintos o incluso opuestos.

Las disponibilidades económicas o técnicas, las circunstancias sociales más o menos convulsas, las diferentes situaciones de la propia industria cinematográfica o las características idiosincráticas, a veces temporales, del público objetivo, y hasta las circunstancias personales del director, son algunas de las múltiples circunstancias que marca de una manera determinante a la gran mayoría de los filmes. No tener en cuenta estos factores provocará que la valoración nunca pueda ser adecuada ni equitativa con un trabajo que con cualquier otro condicionante ambiental hubiera dado un resultado muy diferente.

### **2.1.2.- Análisis de contenido**

Cualquier actuación evaluativa de un texto fílmico debe saber diferenciar los términos que se incluyen en el contenido del film. Ello facilita el que puedan ser correctamente analizados en sus parámetros exactos. La base es el argumento, que se desarrolla en una trama concreta, acometiendo una serie de temas, según convenga al autor del guion, existiendo la posibilidad de que se incluyan una serie de mensajes que el director ha decidido introducir en el entramado final que conforma el contenido de la obra.

#### **2.1.2.1.- Claves narrativas**

En función del peso específico que se le dé a cada una, marcan el desarrollo narrativo del texto fílmico. Ante la gran cantidad de elementos que los especialistas proponen en su estudio y desarrollo taxonómico, se ha preferido acotar el catálogo de definiciones a los aspectos más básicos que definen la narrativa de un film.

#### **2.1.2.1.1.- Argumento**

Supone el gran entramado de un relato expuesto en un guion, que encuadra una serie de personajes y sus conflictos en un contexto espacio temporal determinado. A partir de aquí, se da entrada al resto de elementos que componen el contenido, es decir: la trama, los diferentes temas y el mensaje.

#### **2.1.2.1.2.- Hilo conductor**

Para que este conjunto de factores diversos, junto con los personajes y sus conflictos de relación e internos no permitan la aparición de incoherencias o contradicciones en la narrativa, el argumento debe estar siempre presente en el relato gracias a la correlación de la historia que le da sentido. Esto se logra gracias al establecimiento de un hilo conductor, en este caso un hilo argumental que permita poder seguir con lógica la evolución interna del relato, marcada en el guion.

### **2.1.2.1.3.- Trama**

Supone la forma en la que se estructuran los componentes propios del argumento. Debe aportar limpieza y dinamismo narrativo, para que el relato no se pierda para el espectador. Como se ha señalado en la estructura, la narrativa no debe cargar en exceso el peso de la acción en un continuo devenir de situaciones que no hagan avanzar la historia. Debe evitar la multiplicación de personajes y sus conflictos. El conflicto debe permitir siempre avanzar la historia, en una u otra dirección, ya que si no se corre el riesgo de romper el ritmo fílmico y con ello llegar a permitir que el foco de atención del espectador, independientemente de dónde esté situado, se fugue fuera del film como consecuencia de la escasez de interés que la obra va aportando a un espectador que no admite situaciones repetitivas o nulas de motivación.

### **2.1.2.2.- Temática**

Conjunto de conflictos que se plantean en la trama y que los personajes deben sortear. Pueden ser de lo más variado, ya que dentro de una misma trama pueden plantearse diferentes temas sobre los que centrar la acción. Aparecen como un referente de la estructura narrativa y pretenden llegar afectivamente al espectador, para mantener su atención.

El análisis de estos factores debe plantear una metodología que identifique que los temas estén de actualidad o si se trata de una temática original, o por el contrario, excesivamente manida y repetitiva en función de planteamientos comerciales o de nuevo enfoque. Existen una serie de recursos narrativos que marcan una película en su totalidad o en parte y que definen la estructura principal de la sintaxis. La importancia de esta estructura es capital, ya que permite conocer si la película se hace comprensible o no, si su ritmo es equilibradamente adecuado. Una vez realizada esta

valoración se debe observar si su peso respecto al argumento es proporcionado y se encuentran convenientemente enlazados y tratados con el hilo argumental, que habrá de actuar como soporte lógico de todos ellos.

De igual manera favorece la evaluación la identificación de los diferentes temas, tanto principales como secundarios y su relación con el argumento a través del hilo argumental planteado. Poner todo en relación da como resultado una valoración de una metodología que permita identificar esta estructura narrativa con su completo entramado argumental.

#### **2.1.2.2.1.- Tema principal**

Es aquel que centraliza la acción del personaje principal y se mantiene en estrecha relación con el hilo conductor. En las ocasiones en las que se busca un mensaje, suele coincidir con las consecuencias del tema principal.

#### **2.1.2.2.2.- Temas secundarios**

Son los que se desarrollan en las acciones de los personajes secundarios, las relaciones entre ellos o de manera complementaria al tema principal, con el protagonista.

#### **2.1.2.2.3.- Mensaje**

Debe considerarse como uno de los principales fines que en muchas ocasiones buscan los directores. Para ello hay que tener en cuenta en qué contexto histórico, social, cultural o político que plantea el film. Detrás del tema principal y los secundarios existe, en la mayoría de las ocasiones, un mensaje que el director quiere manifestar. Esto ha ocurrido a lo largo de toda la historia del cine. Su poder de atracción de masas siempre ha sido un reclamo para las intenciones de determinados directores y productores.



Es básico tener en cuenta que el tratamiento de dichos temas y la finalidad de transmisión que el texto fílmico lleva implícito, dependerá en gran medida de la actualidad y originalidad del mismo y la base cultural del director. Su grado de implicación y por extensión de la productora, plantea diferentes variantes que marcan el desarrollo del guion, ya sea este adaptado o no.

Existe una serie de elementos que influyen de manera fundamental en la temática de una obra: la procedencia cultural de la producción, el enfoque en la narrativa de los temas y el grado de actualidad de los mismos respecto a los enclaves donde será distribuido el film. Es evidente que la universalización de valores, tratados con exactitud, marca el proceso de planteamiento del guion, pero no es un resultado que sea posible en todas las ocasiones.

### **2.1.3.- Análisis estructural**

Dentro de la línea de progreso histórico de la estructura narrativa se observa cómo se pasa desde una ausencia lógica en los primeros metrajés, en los que lo único importante era poner en pantalla imágenes en movimiento, a estructuras más complejas en su desarrollo narrativo, basadas esta vez en los preceptos básicos del teatro. Una vez apareció la sintaxis conformada con la concepción actual, que consideramos la más lógica, los primeros resultados mostraban una evolución lineal de los relatos.

La puesta en escena cuidada y grandilocuente, fundamentada en una mayor carga textual preponderante, dio paso al cine moderno. Este va a enriquecer las estructuras al ser contadas no solo a través de los protagonistas, sino por personajes apenas presentes o por narradores externos. Las focalizaciones se hacen más variadas y las líneas temporales se multiplican gracias al desarrollo más complejo de anacronías temporales.

En la siguiente fase el poder de la imagen se impuso, para dejar paso a elementos recurrentes del cine más clásico en función de los mandatos del mercado. Por último el papel de los directores y su punto de vista para contar historias, basadas en el poder de la imagen, acabaron por desarmar las estructuras narrativas que prácticamente han llegado a desaparecer en beneficio de las exigencias del beneficio inmediato y las apuestas personales por la imagen como base de la narratología. En este momento tendrá cabida el cine postmoderno, donde la estructura es objeto de continuas revisiones.

Este apartado acomete uno de los análisis más importantes del film: la valoración de la estructura de un texto fílmico a partir de un guion. Una secuencia evaluativa que se considera como la más lógica, sería la que comenzaría por analizar el guion, para continuar con la estructura del relato, en la que se valoraría la coherencia del

argumento y el papel de la trama principal sobre las secundarias y el peso de los personajes, las aportaciones del estilema del director, los aportes propios de un estilo estético determinado y los condicionantes ambientales que han podido influir en la estructura.

### **2.1.3.1.- Guion**

El guion debe mantener una coherencia narrativa basada, fundamentalmente, en tres aspectos: el argumento que se plantea, los temas que se van a desarrollar y un hilo conductor que mantenga el equilibrio de la trama y sub tramas y la continuidad del argumento y los temas, aportando la cohesión lógica del relato.

Con respecto al guion se debe tener en cuenta si este es original, parte de una adaptación literaria o se trata de un *remake* de otro llevado a la pantalla en cualquier otro momento anterior. No es que la valoración tenga que categorizar este origen, sino el nivel de tratamiento del mismo a partir de una serie de valores que tienen que

ver con su originalidad a la hora de desarrollar la sintaxis, complementado con el planteamiento de ésta y la adaptación a nuevos tiempos o formas de entender una misma historia.

Cualquier tipo de evaluación de un guion debe tener una consideración correcta y adecuada respecto a lo que se considera una estructura canónica. Esta debe contemplar tres partes principales, a modo de los actos teatrales, esto es: introducción, nudo y desenlace. El paso de un acto a otro, se presenta a través de los grandes conflictos del film, que serían el punto de ataque, entre la introducción y el nudo, y el clímax entre el nudo y el desenlace.

Dentro de este planteamiento, cualquier guion debe definir una coherencia correcta en la evolución del relato a través de los conflictos secundarios que se presentan en las relaciones de los personajes secundarios: entre ellos y con el protagonista, o los que

se pueden desatar dentro del desarrollo personal de cada personaje ante las circunstancias que se planteen: anagnórisis.

El carácter de todas estas relaciones vendrá marcado por el género al que se dirija el relato y su situación e intensidad en el tiempo fílmico deben ser las que establezcan el ritmo narrativo del guion.

#### **2.1.3.2.- Estructura del relato**

Define la forma en la que se plantea la historia que se cuenta en la película. Estuvo muy mediatizada en las primeras décadas del siglo XX por la escasa preparación del público, poco acostumbrado al lenguaje audiovisual y con la única experiencia de los espectáculos de base teatral. Su desarrollo avanzará de la mano de los directores, que tendrán un papel principal en el desarrollo estructural de la narrativa. El papel de la industria será fundamental en este sentido, ya que será la que permitirá mayor o menor grado en esa evolución

en función de sus relaciones con el mercado, la financiación y las condiciones contractuales con los directores.

Ha supuesto uno de los avances más significativos en el desarrollo audiovisual en general. La multiplicación de actos, su seriación y alteraciones de orden, hasta llegar a fórmulas complejas pero muy estudiadas y explotadas, gracias al éxito alcanzado en algunos casos.

### **2.1.3.3.- Factores temporales**

A diferencia de otro tipo de relatos sintácticos como la literatura, el director de un texto fílmico tiene muy poco tiempo de relación con el espectador para presentar una historia. Esto hace que el tiempo de duración de la obra tenga que ser transformado de continuo acortando pasos superfluos, o insinuando otros a través de las elipsis y otros recursos que presenten tiempos pasados y futuros para los personajes, teniendo en cuenta que la presentación de cualquiera de

estas dimensiones trastocadas en la historia, siempre son presente para el espectador.

La estructura debe dar como resultado una correcta comprensión de la historia. Para desarrollarla, una vez definidos el argumento y la trama, es necesario establecer su linealidad temporal y narrativa, siempre sujeta a las tres formas fundamentales en las que se plantea el tiempo fílmico: orden duración y frecuencia. La línea temporal puede quebrarse con el empleo de las elipsis, lo que elimina tramas superfluas y dinamiza la acción. Además el sentido temporal se puede ver afectado por determinados *flashbacks* o interiorizaciones que expliquen una parte del relato actual a partir de una serie de conflictos o anagnórisis que le han sucedido a un personaje directa o indirectamente en el pasado y que pueden tener un carácter irrevocable si son objetivos o probables si son subjetivos. También puede observarse el recurso del *forward*, en el que un personaje tiene una visión subjetiva u objetiva de lo que será el futuro.

#### **2.1.4.- Análisis rítmico**

La disposición de los elementos narrativos en la estructura que plantea el director se va a situar en un proceso progresivo dentro del discurso que va a percibir el espectador. De su presencia más o menos continua y de su cadencia dependerá el ritmo del relato. Estos elementos propios de la historia que se plantea, pueden situarse, respecto de una línea de acción, en dirección descendente o ascendente en función del género del film, de la temática, la trama o los personajes.

Dicho de otra forma, cuando la historia presenta una trama vitalista las direcciones serán ascendentes y lo contrario en películas pesimistas o con mensajes fatalistas. En las historias más dinámicas estas líneas se alternarán y repetirán, aumentado el ritmo del texto, dado que cuantas más líneas se pudieran dibujar en el esquema del

guion, a partir del planteamiento de puntos de giro, más ritmo adquirirá el film. Es evidente que este esquema, que a priori parece sencillo en su planteamiento y desarrollo, está sujeto a una serie de condicionantes externos en función del ambiente contextual que marca la producción.

Estos condicionantes pueden venir marcados por las limitaciones técnicas o los criterios estéticos de ciertas épocas históricas o culturas, o por su exceso, marcado muchas veces por el público objetivo y los intereses comerciales de las productoras. Puede también afectar su inclusión en un género o escuela concreta, sujeto a ciertos formalismos constructivos, lo que encasilla excesivamente los discursos.

En vista de este entorno constructivo, el ritmo de cualquier relato viene marcado por su carácter excesivamente textual, con un análisis profundo de situaciones y personajes, o gestual, más

centrado en la acción. El dinamismo en el desarrollo del guion vendrá, además, dispuesto en función del peso equilibrado que el director dé al tratamiento de la trama y los personajes, que deben tener una evolución coherentemente desarrollada y sin absorber excesivamente el progreso del relato.

#### **2.1.4.1.- Núcleo conflictivo**

La narrativa de cualquier texto fílmico, respecto al ritmo que se quiere aplicar en el mismo, depende en gran medida del equilibrio que mantenga el tratamiento de la trama y los personajes. Centrarse excesivamente en cualquiera de estos dos elementos narrativos va a hacer que los conflictos no terminen de plantearse o que se solucionen de una manera vaga y pesada. Cualquier producción que se detenga excesivamente en mostrar una y otra vez aspectos diferentes de una misma trama o diferentes puntos de vista de esos mismos aspectos, o los filmes que se recrean en la presentación de personajes o sus reacciones a cualquier detalle que sea irrelevante

para el conflicto, rompe drásticamente con la estructura del guion y trastoca directamente el ritmo del film, provocando una sensación de pesadez en la narrativa, que se hace lenta y distrae respecto al motivo principal de la argumentación.

#### **2.1.4.1.1.- Peso de la trama**

El peso de la trama en el cine ha evolucionado en función de la propia adaptación de la narrativa al tipo de espectador al que se dirigía y la preparación de éste para entender las historias. Los géneros, las escuelas y los directores, cada uno con su forma de entender la sintaxis y las estructuras narrativas han dado mayor o menor coherencia al papel de las tramas en las historias.

Una carga excesiva de la trama argumental en el peso total del guion ralentiza rítmicamente una producción al no dejarla avanzar, anulando o escondiendo los conflictos y por ende los puntos de giro. Denota una falta de guion o presenta un argumento vago y carente

de interés. Entonces es cuando aparecen intereses excesivamente centrados en la presentación de temas a los que se recurre de manera repetitiva y machacona, buscando un mensaje personalista demasiado evidente. Abusar del peso de la trama puede a veces estar disimulado en recursos de género o de focalización, sin embargo eso no evitará que en una estructura clásica y lógica de guion alguna de las partes se haga excesivamente larga y el equilibrio del ritmo fílmico se rompa.

#### **2.1.4.1.2.- Peso de los personajes**

Al ser los auténticos conductores de la acción, los personajes que intervienen en un texto fílmico deben guardar un equilibrio en sus comportamientos y tiempos de aparición suficientemente coherentes con su carácter e importancia en la trama, ya sea en relación con el resto de personajes intervinientes o consigo mismos.

Aunque esta premisa parece obvia, las perspectivas estéticas y culturales desarrolladas en diferentes zonas culturales por las escuelas de estéticas particulares o los intereses comerciales han hecho que en no pocas ocasiones los filmes se centren excesivamente en las acciones de los personajes, su descripción o presentación, así como en tramas que redundan en la anagnórisis de ciertos personajes. Estas últimas circunstancias marcan negativamente el ritmo de los relatos, llegando a un discurso excesivamente cerrado.

#### **2.1.4.2.- Carácter verbal**

Los guiones de mayor carga textual se imponen lógicamente con la llegada del sonoro. Los directores se encuentran con un medio que aporta nuevas expresiones y formas narrativas, sumado a un público todavía acostumbrado a la dependencia de los intertítulos y que se tiene que habituar al nuevo lenguaje ya totalmente audiovisual. Incluso en las décadas centrales del siglo, tuvo un gran desarrollo al

dirigirse a un público que ya estaba perfectamente preparado para las experiencias audiovisuales, pero que reclamaba unos relatos en los que la focalización fuera neutra, exenta de suspenses o intrigas, donde el realismo de la historia le hiciera compartir las experiencias de los personajes en primera persona.

Aparecieron grandes escritores en las primeras décadas sonoras que hacían que los textos fueran perfectos canalizadores del argumento en función del desarrollo de los géneros, a medida que se iba aprendiendo a utilizar el sonido en todas sus posibles manifestaciones. Su empleo no ha sido todo lo correcto que se hacía esperar, ya que muchas veces los textos carecían de sentido antes situaciones que eran evidentes a través de la imagen o el entorno en el que se encontraban los personajes. La llegada del cine en su representación moderna facilitó su sustitución por unas producciones con mayor carga de la acción y los montajes más dinámicos.

Su uso excesivo en un film sustituye la fuerza de imágenes descriptivas y los planteamientos argumentales de acción. Su función debe ser la de presentar situaciones, introducir personajes y puntos de giro o describir ambientes. Todo lo que sea abusar de estos planteamientos es alargar en exceso las partes estructurales de un guion. Los montajes se hacen más dilatados con escenas más largas y planos más centrados en los encuadres de los personajes. Las tramas se alargan excesivamente y el espectador termina por salir del film.

#### **2.1.4.3.- Carácter gestual**

A diferencia de los textos fílmicos basados en el texto, el carácter gestual predominante en los filmes, hace que la imagen se imponga sobre el texto. Al puro factor de los gestos de los actores que a través de la cámara nos indican de una manera descriptiva el carácter de un personaje o de la situación en la que este se encuentra, se deben sumar los encuadres de plano que muestran no solo elementos



puramente estéticos, sino que transmiten una serie de aspectos psicológicos.

La ausencia de entonces de partes textuales implica una predominancia de la sintáctica de las acciones. Pero no hay que confundir esta mayor cantidad de actividad con aumento de ritmo en la estructura. Puede verse como un cúmulo repetitivo y seriado de acciones de uno o varios personajes o del propio entorno, no aportan giros en el guion, quedándose entonces este en un catálogo descriptivo del carácter de esos mismos personajes o una trama excesivamente prolongada.

El ritmo del montaje, que no del film, ha ido en aumento a medida que la longevidad del cine aumentaba y la preparación de los espectadores y los medios técnicos también avanzaban. Sin embargo, esta cadencia, a veces excesivamente vertiginosa en la que el espectador no es capaz de asimilar todas las imágenes

emitidas, puede hacer que el film siga sin tener ritmo, ya que el receptor del mensaje sintáctico al no percibir conflictos en el film no puede involucrarse en el mismo, recibiendo únicamente acciones en movimiento sin solución de continuidad.

#### **2.1.4.4.- Focalización**

Un último aspecto fundamental a la hora de entender el ritmo que puede tener un texto fílmico, es el punto de vista en el que se va a situar al receptor del relato por parte del emisor. El ritmo debe marcar el punto de continuación del espectador, este se puede encontrar continuamente tensionado cuando por ejemplo se le mantiene expectante ante una posible sorpresa al acompañar a un personaje, o esperando que algo que conoce por delante de los protagonistas le mantengan en un suspense dilatado. De igual forma puede permanecer atento ante una intriga de querer saber lo mismo que los actuantes conocen pero le han ocultado.

Plantear una proporción sensata de estos aspectos en un film llevan a que el mensaje salvaguarde un formato que facilite el trazado y el desarrollo de los puntos de giro adecuados en una secuenciación lógica que haga totalmente comprensible el relato y definitivamente provoque una sensación positiva hacia el mensaje, dentro de un discurso perfectamente estudiado.

#### **2.1.5.- Análisis interpretativo**

Es lógico pensar que en función de las épocas los personajes que intervienen en los filmes van a tener un desarrollo determinado. La sociedad establecía este aspecto y el siglo XX ha sido un período muy convulso, en el que se han dado los mayores cambios sociales en todos los entornos geográficos. Su relación con las estructuras narrativas es evidente, los personajes se tratan de una u otra manera para encajar dentro de un desarrollo de guion determinado, que independientemente del tiempo fílmico que enmarca el relato, trata

temas siempre en relación con el tiempo y la sociedad real a la que se dirige. No es aceptable que las críticas cinematográficas obvien esta situación que, por otra parte, añade otra serie de circunstancias determinantes.

La calidad de una obra fílmica está marcada también por las interpretaciones que deben participar en una producción. Es muy habitual encontrar valoraciones hacia el trabajo de los actores, pero es un error dejar que estos lleven todo el peso de las críticas, ya que el planteamiento de los personajes, su peso en la acción y su último apunte de interpretación deben depender de la capacidad del director para integrar en la película dichas actuaciones.

Para llevar a cabo una correcta valoración de la dirección de actores se debe analizar la capacidad para lograr una complicidad entre el actor y el personaje y sus valores interpretativos, buscando de continuo la lógica evolución en el peso del mismo en la acción para

dar mayor credibilidad al resto de elementos componentes de la historia. Es evidente que en la parte de guion debe valorarse el carácter de los personajes y su justo papel en el desarrollo de la estructura fílmica planteada.

El impulso del sistema norteamericano del *Star System* en las primeras décadas del cine sonoro, unido a las relaciones contractuales de los actores, excesivamente cerradas en su cumplimiento y encasilladas en las interpretaciones, provocaban actuaciones artificiosas con personajes previsibles y encajonados. Ello afectaba incluso a su aspecto físico, siempre impoluto a pesar de los avatares que les afectaban en los filmes,

Se obligaba, incluso, a cambios en los finales de algunas películas cuyas productoras se negaban a aceptar desenlaces poco adecuados para la trayectoria de sus estrellas. En otras muchas ocasiones se observaban artificiosos encuadres, filtros, como los

velos sobre algunos rostros o maquillajes imposibles que presentaban un escrupuloso cuidado aspecto de las estrellas a pesar de las escenas más atrevidas, lo que hacía que la falta de realismo sacara a muchos espectadores del seguimiento de la trama al perder esta credibilidad. Se vendía precisamente un sistema de inversión en actores que debían responder a una imagen que se confundía en exceso dentro y fuera de la pantalla.

Los personajes eran demasiado planos en los primeros años del cine sonoro, la preparación del público para la comprensión audiovisual era escasa y por tanto se obviaban los elementos de excesiva evolución psicológica de los personajes, que aparecían claramente definidos desde un principio a los ojos del espectador. El desarrollo del sistema de géneros en Estados Unidos certificó, además, los planteamientos más prototípicos de los personajes en las producciones. Precisamente esta imagen de los actores con mayor peso social permitió que ciertos estados la emplearan para vender

subliminalmente determinadas ideas que querían introducir en la sociedad.

El cine moderno planteó personajes con una construcción más compleja en su desarrollo psicológico. El público, más preparado intelectualmente, demandaba filmes alejados de los parámetros clásicos, excesivamente sencillos en sus planteamientos y las tramas debían presentar situaciones en las que se perdiera la ausencia evolutiva de los personajes. Ello redundó en la riqueza de las historias y facilitaba que los actores pudieran tener mayor libertad para mostrar sus capacidades. De igual modo, otros muchos dejaron evidencias de su incapacidad interpretativa.

#### **2.1.5.1.- Casting**

Antes de realizar un detallado análisis de los personajes que intervienen en un *film*, es importante saber con quién se ha contado para llevar a cabo este trabajo. Si bien es cierto que la mayoría de

las ocasiones el tema presupuestario ha sido el que ha marcado fundamentalmente este apartado, es conveniente tener en cuenta el contexto de la situación contractual de la industria respecto a los actores hasta los años 50, y todos los componentes que han hecho que en muchas ocasiones estos estuvieran marcados por el *Star System* y los modismos que ello implicaba dentro de la industria.

Las imposiciones comerciales, sobre todo en tiempos más actuales, o los encasillamientos de actores marcan las interpretaciones, el tiempo que aparecen en pantalla, sus atrezos y los diseños de los personajes dentro de las producciones, así como los fichajes para determinadas producciones de actores versados en obras adaptadas al interpretarlas en teatro o en musicales. En definitiva, se trata de poner en claro el aspecto contextual con el que las producciones han desarrollado un casting para llevar a cabo la realización.

### **2.1.5.2.- Valores interpretativos**

Los valores de las actuaciones giran en torno al carácter del personaje y del peso en la evolución a lo largo del film y de la maestría de la dirección del realizador. Son valoraciones de calado que en ocasiones no se llegan a realizar en profundidad. No todos los actores son capaces de desarrollar una serie de valores interpretativos que sean los adecuados para lo que el guion exige. En este punto, la correcta significación de la interpretación depende fundamentalmente del director, que tiene que marcar el valor interpretativo del personaje, para que se manifieste manera coherente y correcta el papel que el personaje tiene en relación al argumento, la trama y el tema o temas que quiere mostrar la producción.

Es fundamental determinar de forma clara y metódica todos estos aspectos, dado que existe una relación fundamental entre el film

como mensaje respecto a los espectadores como receptores a través de los personajes y la imagen de los actores.

### **2.1.5.3.- Personajes**

Suponen aspectos fundamentales en cualquier texto fílmico. De un lado son los que a través de sus reacciones frente a los conflictos hacen avanzar la historia. Son el punto de referencia para que el espectador se identifique no solo con ellos, sino con el ambiente y las temáticas que se plantean a lo largo del relato. Son, además, los que dan sentido al mensaje que relaciona al realizador con el destinatario, pudiendo servir de guía a las diferentes temáticas que se planteen.

Cualquier diseño de los personajes debe obedecer a un criterio previo que establezca el peso de los mismos en la trama y a la fortaleza de su carácter para afrontar los conflictos, ya sea entre ellos o en su interior (anagnórisis), con una evolución acorde a su

planteamiento previo, lo que hace que la trama y la evolución del relato se hagan creíbles.

#### **2.1.5.4.- Dirección de actores**

El diseño de los valores interpretativos y de los personajes que plantea el argumento no viene definido en su estricta y correcta interpretación en el guion. El único encargado de que se lleve a cabo un desarrollo creíble de la historia, a través de las actuaciones de los actores, es el director. El aspecto interpretativo de toda producción está sujeto a una serie de criterios que se encuentran en relación fundamentalmente al género de las mismas, las cuales pueden necesitar deliberadamente que los personajes aparezcan declaradamente no creíbles. Si bien en el cine clásico los personajes se encuentran muy bien definidos, incluso en extremo y sin posibilidad de evolución para no confundir al espectador, el cine moderno les hace evolucionar incluso, hasta llegar a la contradicción.

El modo de representación postmoderno llevará este aspecto hasta sus últimas consecuencias.

#### **2.1.6.- Análisis producción**

Una evaluación precisa analizar los aspectos propios de la producción para poder obtener un panorama completo del contexto en el que se realiza un film. Explicarse la calidad de muchos de los recursos con los que cuenta o de los que adolece un texto fílmico, es más preciso si se conoce la capacidad presupuestaria de la realización y por extensión se puede comprender la capacidad de la parte ejecutiva.

Es fundamental dejar claro cuál es el aporte de calidad que los elementos presupuestarios ocupan en el desarrollo narrativo del film y los logros llevados a cabo con diferentes presupuestos. Se debe establecer una valoración que relacione los aspectos

presupuestarios con los que han ejecutado los recursos y el resultado final en la credibilidad de la historia narrada.

#### **2.1.6.1.- Producción**

Siempre ayuda a contextualizar el film un dato como el de producción. Saber si detrás está una u otra productora en un momento histórico determinado, aporta una información en la que podemos tener una serie de pistas sobre aspectos relacionados con el género, la orientación del mensaje, la temática o incluso sobre los actores y los directores.

En el caso de inversiones personales, es muy esclarecedor saber si es el director el que apuesta por el film o una pequeña productora que se relaciona con un estilo o escuela, que pretenden introducir una forma diferente de realización.

#### **2.1.6.2.- Producción ejecutiva**

Determinar la conjunción de un presupuesto determinado con un producto finalizado en cualquier realización, ayuda a evaluar la pericia o torpeza de la dirección y de determinados departamentos que componen el equipo responsable de cualquier texto fílmico. Evidentemente, las circunstancias de inversión y su relación con el resultado final están marcadas por una serie de factores exógenos, relacionados con el entorno geográfico, cultural o empresarial. Conocer las circunstancias y el resultado obtenido, termina por aportar una serie de datos que hacen más comprensible el resultado de un film y ayuda a mantener una coherencia en la evaluación final.

#### **2.1.7.- Análisis técnico**

La construcción cinematográfica, a diferencia de otras, permite que los elementos técnicos que intervienen en una obra hagan que la narrativa sea más fluida y comprensible. Puede hacer que los valores

de la temática se universalicen y en definitiva consiguen hacer aflorar los aspectos más artísticos de un realizador.

Una metodología de análisis adecuada debe desmarcar y dar la importancia precisa de estos aspectos en su aportación al resultado crítico final del film. En este sentido ayudará a dar una perspectiva acertada del verdadero papel de estos recursos técnicos que no deben sino complementar la narrativa fílmica y no tomar nunca protagonismo sobre los aspectos fundamentales del discurso.

#### **2.1.7.1.- Elementos sonoros**

Empleados para diversas funciones, los efectos sonoros revolucionaron la narrativa y la forma de estructurar los textos fílmicos, enriqueciendo la sintaxis visual imperante hasta ese momento. Una vez que los realizadores aprendieron a utilizar las diferentes posibilidades que el audio aportaba al discurso fílmico, el

sistema audiovisual quedó presente en el mensaje de manera absolutamente indisoluble.

##### **2.1.7.1.1.- Música**

Presente de manera física en las salas de cine en los momentos del cine silente, una vez que los sistemas sonoros se introdujeron directamente en los filmes ha tenido diferentes usos, con mayor o menor presencia en función de distintos intereses contextuales como el desarrollo del género musical, o la aparición de inversores provenientes del mundo de la producción musical.

Su empleo en la narrativa afecta de manera directa al campo de los sentimientos, dando un carácter muy personal, relacionado con un trasfondo prácticamente subliminal al mensaje establecido en la proyección de un texto fílmico. Bien es cierto, que no solo puede aparecer como un fondo descriptivo o de encuadre, si no tener un



significado en la trama y su uso dependerá en gran medida de la capacidad y la sensibilidad del director.

#### **2.1.7.1.2.- Sonido fonético**

Es más que evidente que con la implantación del sonido, y el asentamiento del sistema, el texto de los intertítulos fue superado por la dicción de los personajes. Si bien ello favorecía el aumento del ritmo del relato, el discurso se enriquecía con voces de personajes que no aparecían expresamente en pantalla, pudiendo ampliarse el recurso a pensamientos exteriorizados en *off* o a narradores en *over* que ampliaban las posibilidades en el tratamiento de la focalización y multiplicaban las oportunidades en la transmisión del mensaje entre la producción y el espectador.

#### **2.1.7.1.3.- Ruido**

Elemento sonoro que apareció como un complemento para reforzar la sensación de realidad, pero que en manos de determinados

realizadores adquirió un importante papel en la narrativa al procurársele una funciones más allá de completar la acción de un objeto o personaje. Los ruidos sustituyen situaciones, estados de ánimo y hasta personajes en producciones más estudiadas y completas en el planteamiento narrativo.

#### **2.1.7.1.4.- Silencio**

Como complemento al resto de elementos sonoros su aparición es "inherente al sistema", sin embargo muy pronto los grandes guionistas observaron las posibilidades que esta ausencia de sonido en la transmisión de sentimientos, situaciones, reforzando personajes y momentos del guion. Sus aportaciones al discurso son, en algunas ocasiones básicas para hacer más comprensible la historia, pudiendo en otras dominar el sentido de la focalización que el director pretende para posicionar al espectador.

### **2.1.7.2.- Elementos ambientales**

Toda una legión de técnicos y especialistas se mueven en torno a las producciones y el resultado de su trabajo es fundamental para llevar a cabo una correcta evaluación de un texto fílmico. El poder hacer creíble un film pasa por crear un ambiente propio y real de los entornos físico y temporales en los que se desarrolla la historia que el guion plantea. Su trabajo se refleja en diferentes ámbitos.

#### **2.1.7.2.1.- Escenografía**

De la mano de la dirección artística, se debe tener claro que en función de las épocas en las que se han realizado las producciones, el público, siempre manipulado por aquello del "daño que Hollywood ha hecho a la historia", ha esperado una u otra ambientación como contexto a las historias que se mostraban en los textos fílmicos. Mientras que en los inicios llegamos a justificar, innecesariamente, las ambientaciones más propias de Broadway que las reales, en las que o bien la dirección artística estaba muy mal informada o el

director o la productora imponían una estética histórica totalmente manipulada, a medida que el siglo XX avanzaba, las ambientaciones se hacían más reales hasta llegar al momento actual, en el que la preparación del público, no permite ningún fallo ahistórico, que pueda hacer perder credibilidad a la producción, salvo cuando esta se lleva como seña de identidad de un film o de un director.

#### **2.1.7.2.2.- Atrezo**

En correspondencia con el punto anterior, el vestuario y el resto del atrezo deben marcar, bajo una serie de aspectos también contextuales, el mayor grado de credibilidad posible, en relación con el público que asiste a una proyección. Es evidente que si por un lado en determinadas épocas o en función de determinadas corrientes o escuelas bajo las que algunos directores llevan a cabo sus trabajos, se han roto los parámetros propios de la credibilidad de las ambientaciones, por otro, la ruptura, entendida como una vuelta a la fidelidad histórica, supondría otra nueva falta de credibilidad, no bajo

los supuestos de los entendidos en la ciencia histórica, sino en los espectadores que visionan una producción.

#### **2.1.7.2.3.- Maquillaje**

En este apartado, no es tan importante el recurso de la ambientación histórica, como la de los personajes, en función de las vicisitudes que les acontecen en el desarrollo de la trama. Criterios de producción como el *Star System* o los derechos de imagen modernos, en relación con aspectos más publicitarios que cinematográficos, marca extrañas deficiencias en el maquillaje, que muestra una serie de personajes que salen del entorno de la trama por su deficiente maquillaje. Adelantos técnicos como el *Blue Ray* dejan en entredicho muchas veces el trabajo de estos equipos de atrezzo.

#### **2.1.7.3.- Elementos puesta en imagen**

El lenguaje fílmico, gracias a su propia sintaxis, se enriquece con ciertos elementos sintácticos que aportan originalidad en la narrativa.

Estos elementos responden al lenguaje sonoro y sobre todo al idioma que utiliza la imagen a través de diferentes recursos puramente cinematográficos como son la cámara y el montaje.

#### **2.1.7.3.1.- Cámara**

Uno de los aspectos más relevantes en el diseño del mensaje es el empleo de la cámara. Sus diferentes posibilidades se multiplican cuando el director tiene claro el papel exacto de la cámara, como referente propio de una exposición visual o como referente externo al ocupar el lugar del espectador en función del proceso lógico a la hora de contar la historia. En definitiva, es capaz de situar físicamente al receptor del mensaje respecto a la historia, tanto en las situaciones que se plantean, como en el punto de vista de los personajes. Tiene la posibilidad de reforzar o reformar el carácter psicológico de las escenas o partes de una película. Marca y desarrolla todos los fundamentos de las teorías de la imagen bajo los términos intrínsecos de la iconología y la iconografía.

La función de la cámara viene determinada por su colocación respecto a la escena que desarrollan los distintos referentes, sus encuadres, reforzados por la óptica empleada, que multiplican las posibilidades a partir de los puntos de enfoque. Su situación respecto a los referentes, que permiten desarrollos psicológicos o de refuerzo dramático, o jugando con los puntos de focalización. Su estado estático o en movimiento facilita y multiplica posibilidades casi infinitas en manos de los técnicos.

#### **2.1.7.3.2.- Fotografía**

La importancia de la fotografía en cualquier producción llega a pasar desapercibida en muchos casos, lo cual por otro lado significa que no es deficiente. Su función principal es la de buscar los mejores encuadres y enfoques a la imagen que toma la cámara, logrando que la luz incida de manera lógica y que los encuadres cumplan una función según el carácter que el director quiera dar a la escenografía

en la fuerza de los fondos, el ambiente realista o psicológico. Sus determinantes estéticos se conjugan en función de la capacidad de los técnicos, el gusto del director y el fin del guion, respecto a las intervenciones narrativas que se quieren llevar a cabo.

Sus aportes técnicos ayudan como es sabido, a enfatizar ciertos aspectos psicológicos presentes en las producciones, remarcando el carácter del personaje respecto a la acción o al estado de ánimo de alguno de ellos en un determinado momento de la trama, aportando una serie de informaciones narrativas que no precisan de textos o acciones. Los usos del color y sus variantes en sus diferentes matices y contrastes deben ser la clave sobre la que se apoyan en ciertas producciones los aspectos de mayor énfasis psicológico en las escenas que así lo requieran.

#### **2.1.7.4.- Elementos de postproducción**

Fundamentales para definir una serie de componentes principales a la hora de cerrar el texto fílmico, entendido como un mensaje que establece la relación entre la dirección del mismo y el espectador. Los procesos son fundamentalmente dos: el montaje definitivo del material fílmico grabado y los efectos que se aplican a dicho material. Afectan sobre todo a los aspectos que intervienen en el carácter dramático, el ritmo del film, su estructuración temporal y al grado de credibilidad del mismo. Se debe entender que un film, independientemente de su ambientación temporal tiene que adoptar una serie de aspectos de credibilidad, que no de realidad, dado que un espectador en el momento en el que acepta recibir un mensaje de una ambientación o unos personajes fuera de la realidad cognoscible, se predispone a que las situaciones deben ser creíbles dentro de una irrealidad lógica.

##### **2.1.7.4.1.- Montaje**

Supone uno de los elementos narrativos más importantes que contiene el mensaje fílmico. Su capacidad sintáctica para acomodar el mensaje que se envía al espectador, en función de la disposición de las imágenes, puede llevar el peso de la acción, la cadencia rítmica, su carácter dramático y su comprensión temporal. Una vez que la filmación permite tener un conjunto de imágenes suficientes como para componer el mensaje completo, el montaje de esas imágenes permite en una u otra sucesión de las mismas, adquirir un ritmo más o menos dinámico, una relación temporal en la forma de disponer el relato y un carácter dramático más o menos acentuado. Es por ello uno de los aspectos más importantes para aplicar el ritmo y la coherencia en el discurso, siempre que deliberadamente, este no se quiera romper.

#### **2.1.7.4.2.- FX. Efectos visuales**

El cine actual, gracias al desarrollo de las tecnologías aplicadas, ha conseguido un grado de verosimilitud nunca visto hasta el momento, independientemente del género del texto fílmico. Aplicado a todos los aspectos audiovisuales de un film, llegando a un punto incluso, en el que en más de una ocasión los efectos llegan a prevalecer sobre la narrativa del film.

Sin embargo, los efectos se encuentran en la propia génesis del cine, cuando los hermanos Lumiere o George Melies ya utilizaban sus producciones como una mera diversión de feria. Los llamados efectos especiales se han utilizado dentro del desarrollo de la sintaxis para dar sentido al montaje o para apoyar la narrativa en sus diferentes vertientes.

## 2.2.- DEFINICIONES

La aplicación de una nueva metodología siempre va a pretender establecer una serie de bases fundamentales en el marco definitorio de los elementos a analizar. Estos conceptos se revisan en este punto con un simple sentido genérico, evitando conscientemente una multiplicación de definiciones, que pudieran dar lugar a un complejo debate respecto a la validez de cada una. La valoración de textos fílmicos es un terreno excesivamente complejo tal y como está planteado en la actualidad. La falta de una serie de límites conceptuales exacta y concisa de todos los elementos que en ella intervienen, así como la ausencia de unos criterios unificados, que interrelacionen a realizadores y críticos, de mayor o menor preparación, no consiguen sino complicar todavía más el panorama.

En las valoraciones actuales intervienen en exceso enfoques y tipologías planteadas de forma anárquica. Los autores de las diferentes críticas introducen de manera confusa escuetas opiniones

en las que sólo se enjuicia una mínima parte del film. Los diferentes tipos de evaluación se incluyen en textos que forman un conjunto, entremezclando críticas periodísticas con resúmenes de los apartados técnicos, temáticos o contextuales. No faltan obras que no hacen sino repasar una película de forma comparativa con otras que entienden como similares, o con el resto de la filmografía del director. A veces se quiere ir un poco más allá intentando hacer que la obra, de manera artificiosa, forme parte de un catálogo histórico nada riguroso de filmes con temática similar.

Para todo ello se entremezclan los que se consideran, de manera personal, los aspectos más relevantes del film. En este sentido los elementos tenidos más en cuenta suelen ser la temática y algún que otro desarrollo técnico del texto fílmico. Llegan incluso a tener gran importancia las comparativas entre películas de una misma cartelera temporal, sin atender a las particularidades de cada obra. Todo ello se basa, en prácticamente todos los casos observados, en un

conocimiento histórico básico y manido en su desarrollo, una escueta reflexión de los apartados técnicos y una gran ignorancia en los puntos principales de los mecanismos que intervienen en la narrativa de la construcción fílmica.

La definitiva cobertura la dan los gustos personales, la base cultural y las referencias de otros críticos más reconocidos. Se llega entonces al planteamiento de textos con múltiples reseñas interdisciplinarias. La filosofía, la historia y la psicología suelen ocupar, entonces, un lugar destacado. Es curioso cómo se obvian los aspectos más puros de la narrativa audiovisual y el planteamiento auténticamente profesional y artístico de los realizadores.

El derecho tácito de libre opinión por parte de todo aquel que ha visto la obra se rige por el gusto personal, muchas veces enturbiado por influencias externas o reminiscencias fílmicas, que hacen que el pensamiento subjetivo termine por afectar a una opinión crítica veraz

y dignamente contrastada. En las ocasiones en las que se pretende un carácter más científico, con base en una investigación más profunda, se termina disolviendo en un cúmulo de comparativas que se convierten en un catálogo de películas que han empleado recursos similares.

La presente investigación persigue un objetivo claro: definir una metodología global que abarque todos los aspectos que interrelacionan la narrativa de cualquier texto fílmico. Estos aspectos van desde los de carácter contextual, estructural, narrativo, hasta los de carácter técnico, interpretativo y de producción. Para llegar a su elaboración se establece la definición precisa de los elementos intervinientes en la producción y realización de cualquier texto fílmico, su discurso y la historia y el papel de cada uno. En definitiva se postula la idea de que es absolutamente necesario llevar a cabo una metodología que abarque todos los aspectos de la construcción fílmica para realizar cualquier tipo de valoración sobre un texto



fílmico. Este método de análisis favorece el desarrollo de una unificación de criterios de evaluación y aporta un carácter más científico a la elaboración de las mismas. Este aspecto adquiere mayor relevancia en un momento en el que han aparecido nuevos ámbitos para el desarrollo de la crítica como el Video - Clip, y los diferentes desarrollos de producciones Hipermedia, Transmedia y Videojuegos.

Esta metodología crítica de los textos fílmicos, abarca las diferentes partes de la analítica narrativa, definiendo las partes del relato y el discurso implicadas, evitando las arbitrariedades en la interpretación de dichos enunciados, fijando un primer nivel en el criterio de evaluación al determinar lo que se está tratando exactamente. Tener una clarificación exacta de los términos debe crear una unificación de criterios en los diferentes tipos de valoración, adecuando su nivel de análisis en función de la evaluación que se realice. Se debe

establecer, entonces, una serie de apartados principales para poder llevar a cabo un análisis más pormenorizado de los textos.

### 2.2.0.- Introducción

En principio se debe fijar la tipología de las diferentes valoraciones críticas para saber que se debe de analizar en cada una de las unidades tipológicas y su metodología de elaboración. Partiendo de la base de que se puede aceptar que “la Crítica es un género literario con una función formativa y también lúdica, una misión formativa y también estilística” (Casas Moliner, Q. 2006, p. 21) se pueden definir los siguientes grandes conceptos analíticos.

**1.- Crítica.** Se definirá como el estrato más simple y reducido en su profundidad de análisis. Debe estar enfocada a dar cobertura a las opiniones más directas y escuetas que sobre todo buscan dar una valoración rápida. Su carácter científico es el menos dotado al tener

una carga más periodística que de investigación. Suele centrarse en los aspectos argumentales en detrimento de los contextuales y técnicos, así como los referidos a la temática y las intenciones de la dirección.

**2.- Resumen.** Muy cercana a la crítica, no deja ser un ejercicio que compendia los elementos básicos de la crítica con el extracto de lo que el texto fílmico cuenta. Se trata de un simple correlato de lo que el texto fílmico cuenta, lo que no hace sino redundar en un escrito sobre lo que las imágenes cuentan, sin aportar nada significativo a un análisis más serio de un film.

**3.- Análisis.** Caracterizado por el mayor nivel de investigación al analizar un texto fílmico junto a todos los aspectos relacionados en su contexto más amplio, así como el de todos los agentes que intervienen en el mismo. Su importancia debe radicar en que debe

centrarse en los puntos más cercanos a la narrativa fílmica, es decir qué se cuenta y cómo.

### 2.2.1.- Análisis contextual

Cualquier texto fílmico debe responder a un contexto que plantee un fin en sí mismo más allá de la propia construcción cinematográfica. En este contexto deben analizarse las posibles finalidades de la obra. Estas pueden responder a un carácter menos comprometido en una línea puramente estética, histórica o comercial, o una intención de mensaje por parte del director. En este sentido se plantea una temática de mayor compromiso, donde los personajes o las situaciones tienen una dirección que culminará en el mensaje último que el autor quiere dejar claro. Para ello se encuadrará en un tiempo fílmico que puede estar relacionado, en mayor o menor medida, con el tiempo histórico real en el que se realiza la obra, lo que puede

provocar una cuantificación del interés que despierte la temática planteada.

#### **2.2.1.1.- Contexto cultural**

Hace referencia al entorno geográfico cultural en el que se produce un texto fílmico. Ese entorno puede contener elementos fundamentales en las bases culturales de un colectivo, que reconoce el sustrato cultural del texto o el formato del mensaje que pone en funcionamiento los mecanismos comunicativos.

#### **2.2.1.2.- Contexto histórico**

Aquel que tiene en consideración los aspectos propios de la época histórica en la que se realizó la producción del texto. Estos vendrán marcados por la estética histórica, los avances técnicos disponibles, la situación de la industria cinematográfica y los condicionantes sociales, económicos y políticos del momento. En cuanto a los aspectos técnicos, se deben entender aquellos elementos que, en

función del grado de desarrollo de la tecnología en el momento de llevar a cabo una producción, terminan por ser determinantes.

#### **2.2.1.2.1.- Análisis estético**

Por estética histórica debemos entender aquellos aspectos estructurales y técnicos que conforman una serie de películas coincidentes en el tiempo en un espacio geográfico concreto. Las intenciones de la producción y la capacidad de comprensión y expectativas del público objetivo son elementos determinantes para fijar una forma narrativa en el proceso de intercambio comunicativo que supone un texto fílmico.

#### **2.2.1.2.2.- Situación de la industria**

La Situación de la Industria marcará la relación entre actores, técnicos y el mercado, imponiendo ciertos criterios en los aspectos actorales y hasta narrativos. Obvia decir que la industria se conducirá

en función de los mecanismos que rijan el mercado en esos momentos.

#### **2.2.1.3.- Contexto temporal**

Entendido como la relación de los elementos contextuales del momento histórico en el que se lleva a cabo una producción respecto al fílmico de la historia. Esta correlación puede explicar la intención última de la producción, ya sea esta con un mensaje concreto o por una simple cuestión estética intencionada.

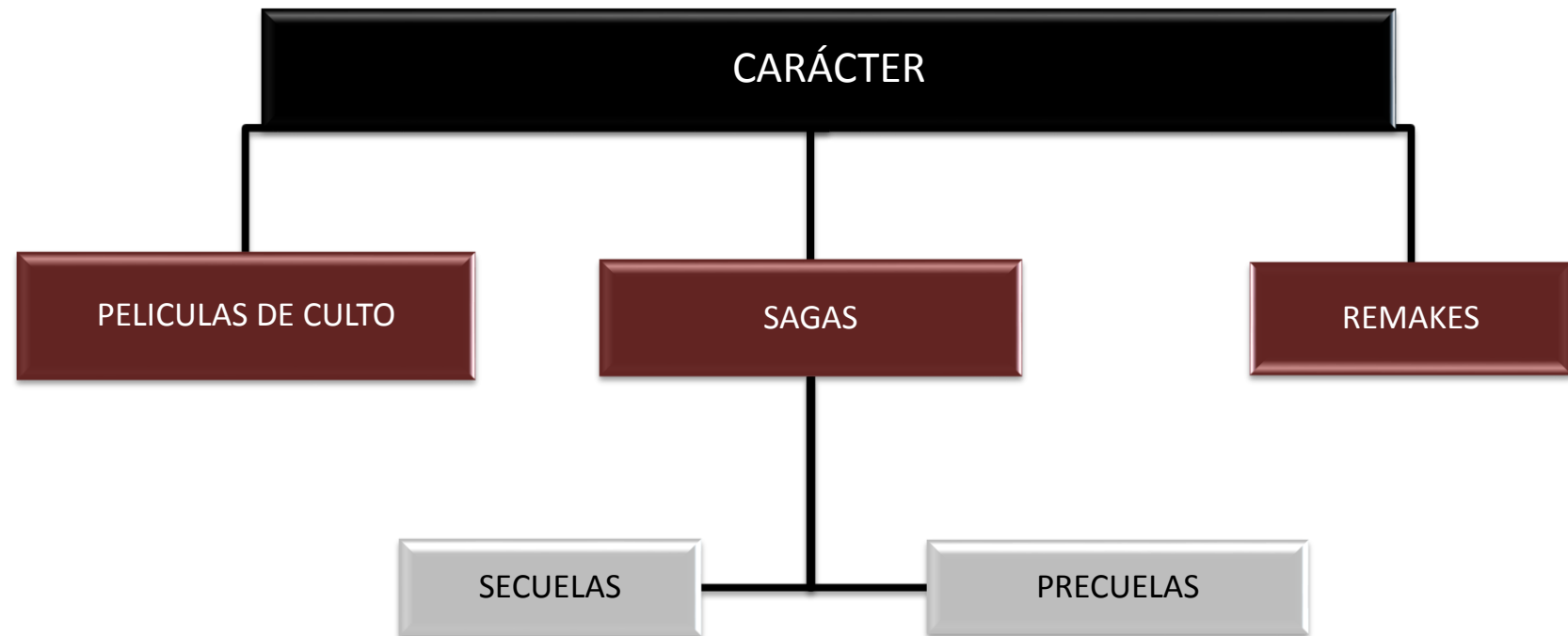
#### **2.2.1.4.- Género cinematográfico**

Caracterización propia de un tipo de películas, que responden a una temática, una ambientación, el tratamiento de los personajes, o a los códigos que imponen ciertos elementos técnicos (sonido, iluminación, cámara, etc.). Su identificación permite entender sus reglas técnicas y estéticas, favoreciendo un análisis equilibrado.

Si bien la estandarización de la producción puede hacer caer a ciertos filmes en el tedio y la repetición, su extensión y múltiple caracterización puede dar sucesivas tipologías de códigos muy fácilmente identificables por el público: los subgéneros.

#### **2.2.1.5.- Carácter**

Referido al reconocimiento especial de ciertos fílmicos a lo largo del tiempo por diferentes características y que en un análisis metodológico deben tener su consideración si se trata de filmes de culto, sagas o precuelas.



#### **2.2.1.5.1.- Películas de culto**

Consideración que tiene un texto fílmico a través del paso del tiempo. Su caracterización no corresponde siempre a una excelsa calidad, sino que se puede deberse también a los posibles elementos de innovación que aporte, como apertura, clausura o transformación de un género, su innovación técnica o estilística o la aparición de personajes o planos y escenas reconocidos por ciertos círculos de la crítica o el público de masas a lo largo del tiempo.

#### **2.2.1.5.2.- Sagas**

Producciones que se deben en su línea narrativa, temática o argumental a un film que en su momento ha supuesto un éxito de público y crítica y pretende continuar una beneficiosa explotación. Su falta de espontaneidad y frescura suele ser habitual, dada la relación lógica por mantener personajes, ambientaciones y situaciones del relato.

**A.- Secuelas.** Películas que continúan una historia exitosa que continúan los mismos personajes repitiendo, la mayoría de las ocasiones, la trama y el discurso narrativo. Dirigido a un espectador concreto, las historias repiten personajes y conflictos.

**B.- Precuelas.** A diferencia de las secuelas, estas producciones plantean partes narrativas previas incluso a la primera historia que da pie a la formación de la saga.

#### **2.2.1.5.3.- Remakes**

Filmes que desarrollan un relato y su discurso copiando una producción estrenada en cualquier otro momento de la historia.

#### **2.2.1.6.- Estilemas de dirección**

Todos aquellos criterios personales que un director aplica en la estructura de un texto fílmico, dando como resultado un discurso

siempre personal y poco convencional respecto a lo que se entiende una norma de estilo en un ámbito o época cultural determinados.

#### **2.2.1.7.- Creación técnica de la estética**

Conjunto de recursos técnicos que se encuentran en función de la creación artificiosa de la realidad fílmica que debe formar la base de cualquier narración. La aparición de estos recursos se debe fundamentalmente a la intención previa de la creación de una estética concreta en el desarrollo de un film de género, corriente artística o que se deba ajustar a un ámbito cultural que entiende mejor el relato con una estética discursiva determinada.

#### **2.2.1.8.- Condicionantes ambientales**

Suma de todos los elementos, de origen ambiental, que pueden afectar al planteamiento estructural de un texto. En su conjunto se pueden detectar condicionantes históricos, sociales, económicos o culturales. La temática y el mensaje que se quieren enviar al

receptor, independientemente de su carácter de valor universal, pueden hacerse entender en función de unas circunstancias implícitas en el ambiente de una época determinada.

La caracterización del público objetivo también puede influir en la estructuración del relato y el desarrollo del discurso, en función de su preparación audiovisual o cultural y en base a la sensibilización que de forma predeterminada tenga ante la proyección de un texto fílmico.

#### **2.2.2.- Análisis de contenido**

Aquel que se ocupa de la evaluación fundamental del relato en el texto fílmico. Analiza los aspectos referidos a la argumentación y la trama y su evolución, así como los contenidos de las temáticas y los mensajes que puede encerrar la narración.

Se compone de una serie de términos genéricos que estarán presentes en mayor o menor medida en otra serie de elementos que definen el proceso comunicativo de los textos fílmicos. Así hablaríamos de una serie de definiciones concretas.

**Narración cinematográfica:** Texto audiovisual que pretende una mimesis con la realidad. Supone un sistema sintáctico particular en el que se cuenta una historia formada por acciones interactivas entre personajes, organizadas en coordenadas de tiempo y espacio. Pone en relación la historia y el discurso.

**Narrador cinematográfico:** Fuente de la emisión del relato. Su presencia visible o no puede marcar de una manera determinante factores tan importantes como los recursos de cámara o la focalización respecto al espectador.

**Relato:** Narración de los acontecimientos en una secuencia temporal con un principio y un fin, en un espacio definido. Es totalmente independiente de la estructura y resto de recursos audiovisuales empleados por el narrador. Supone la esencia del mensaje aislado del fin temático que el narrador quiera llevar a cabo. Puede definirse también como la historia de un texto fílmico.

**Discurso:** Conjunto de recursos que emplea el narrador para transmitir el relato. Este conjunto de recursos define la forma en la que llega el texto fílmico al receptor a través de su estructura, la sucesión temporal y los diferentes elementos audiovisuales utilizados. Esta característica puede llegar a definir el estilo de una corriente, un género y hasta una época o el estilema de un director.

#### 2.2.2.1.- Claves narrativas

Entendidas como aquellos puntos principales que ponen en relación la historia y el discurso y que marcan la fórmula narrativa que



desarrolla el director a la hora de llevar a cabo la elaboración de un texto fílmico.

#### **2.2.2.1.1.- Argumento**

Elemento de base en cualquier narración, se puede definir como: conjunto de acontecimientos consecutivos que interrelacionan a los personajes, en el espacio y tiempo, definidos y organizados de una manera coherente respecto a un planteamiento previo propuesto por el autor.

#### **2.2.2.1.2.- Hilo argumental**

Hace referencia a la idea que mantiene unidos a los personajes y sus actuaciones, a pesar de sus situaciones y decisiones que se les presentarán en los diferentes conflictos. Debería estar presente a lo largo de todo el relato, sin adquirir una importancia tal que eclipse cualquier evolución de los personajes, mediatizándoles en exceso o haga perder fuerza al argumento.

#### **2.2.2.1.3.- Trama**

Elemento narrativo ordenado que interrelaciona los conflictos y los fines de los personajes. Se cohesiona directamente con la estructura y los temas como elemento básico para mantener la coherencia y el ritmo. Al igual que ocurre con los temas, su dependencia del espacio y el tiempo planteados es menor que la que se debe atender en el argumento y el hilo argumental.

#### **2.2.2.2.- Temática**

Entendiendo que su presencia no es única ni unívoca, su definición la recoge Antonio Escalonilla (2010, p. 58): *"Por encima del argumento que plantea la estrategia estructural y emocional. ...El tema es un problema que afecta al protagonista y los secundarios. ...se expresa en el conflicto de la trama, que da sentido completo al argumento"*.

#### **2.2.2.2.1.- Tema principal**

Se trata de la idea central del relato, mantenido implícitamente en el discurso y el desarrollo de la trama o tramas planteadas, sobre las que se llega a imponer. Su evolución depende directamente del protagonista, ya sea individual o grupal y de sus decisiones en los conflictos.

#### **2.2.2.2.2.- Temas secundarios**

Aquellos que aparecen como complementos del tema principal. Suelen afectar a los secundarios o a sus puntuales conflictos con el protagonista. Se emplean normalmente para vaciar el peso del tema principal e inferir un ritmo al relato.

#### **2.2.2.2.3.- Mensaje**

El fin significativo que busca transmitir el autor del texto fílmico a través de un trasfondo dirigido en el discurso del relato. Para ello se apoya en el desarrollo de una trama igualmente dirigida. Tal y como

apunta Antonio Escalonilla (2010, p. 104): para el tema, se debe hacer extensivo a lo que aquí se considera como mensaje: *"...es el ámbito de lo subjetivo. Y en esta dimensión, acciones y personajes pasan a ser algo más que meras piezas dramáticas"*.

### **2.2.3.- Análisis estructural**

Definido como aquel que evalúa la forma en la que un film se estructura teniendo en cuenta su equilibrio y coherencia respecto a los personajes y situaciones que se plantean en el relato y la manera de exponerlos en el discurso.

#### **2.2.3.1.- Guion**

Texto narrativo que sirve de base a la producción de cualquier texto fílmico. Su estructura debe responder a una lógica narrativa comprensible interrelacionando personajes y situaciones, a través de la inferencia de diferentes puntos de giro que hagan avanzar

convenientemente la acción del relato. Dentro del escrito se incluyen las descripciones que hacen referencia gráfica a los elementos audiovisuales.

### **2.2.3.2.- Estructura del relato**

Organización narrativa del relato de acuerdo a la intención principal del emisor de un texto de hacerle comprensible, dinámico en el ritmo y equilibrado en su exposición. Muchas veces las estructuras dependen y han dependido de diferentes factores: las directrices estéticas de un momento histórico, una corriente artística, el estilema propio de un director o los criterios propios de una productora.

### **2.2.3.3.- Factores temporales**

Recursos de base narrativa que tratan el tiempo externo de un texto (duración de la proyección) relacionado con el tiempo interno (el expuesto en la narración). En el discurso se plantean una serie de técnicas que tratan de completar en un constreñido espacio temporal

una historia de temporalidad fija pero que puede abarcar muchos lapsos necesarios para entender la narración del relato.

### **2.2.4.- Análisis rítmico**

Concepto analítico que pretende observar la frecuencia de sucesos y su relación con los personajes y la trama y subtramas, así como el punto de vista del film respecto al espectador.

#### **2.2.4.1.- Núcleo conflictivo**

Criterio de evaluación que analiza el nivel del ritmo discursivo de un texto fílmico a partir de una linealidad y una cadencia de conflictos que los personajes deben afrontar entre ellos, o consigo mismo, y con unas aptitudes positivas o negativas en el devenir del relato.

#### **2.2.4.1.1.- Peso trama**

Evaluación del peso específico que recibe una trama o sub trama en el desarrollo equilibrado del relato.

#### **2.2.4.1.2.- Peso personajes**

Valoración de la importancia que un personaje y su presencia tienen respecto a los conflictos externos e internos. Se debe evaluar también el peso que un actor tiene respecto a su personaje interpretado.

#### **2.2.4.2.- Carácter verbal**

Criterio evaluativo del peso de la narración verbal en un texto fílmico, independientemente del origen de la dicción, frente a la acción. Se encuentra en relación con los elementos de estética del film.

#### **2.2.4.3.- Carácter gestual**

Valoración de la importancia de los aspectos gestuales y de acción sobre los verbales. Al igual que el carácter verbal, se encuentra en relación con el entorno estético general del discurso.

#### **2.2.4.4.- Focalización**

Se define como la cantidad de información sobre el transcurso del relato que conoce un personaje, puesta en relación con la que transmite al espectador. Esta relación que se establece en el transcurso del relato y el decurso del discurso puede emplear diferentes orígenes en la emisión de la propia información. Su sentido dramático va a variar en función de que esa relación se establezca en términos de superioridad, inferioridad o igualdad. Se incluye en el punto del análisis rítmico por las posibilidades que su uso pueden aportar al control del ritmo de un film.

### **2.2.5.- Análisis interpretativo**

Criterio de análisis de los aspectos relacionados con el trabajo llevado a cabo por los actores y sus valores interpretativos, así como el papel de los personajes en el discurso.

#### **2.2.5.1.- Casting**

Elenco de actores elegido para la interpretación de un relato fílmico de acuerdo a sus características físicas y profesionales. La conveniencia de su contratación también puede responder a intereses comerciales o contractuales.

#### **2.2.5.2.- Valores interpretativos**

Aquellos que define el director para un personaje concreto, con el fin de determinar el tipo de caracterización del registro que un actor debe llevar a cabo, desde la más genérica a la más particular.

### **2.2.5.3.- Personajes**

Definidos por Jaume Melendres (2010, p. 111), como “Estructura antropomorfa de un conjunto de comportamientos gestuales y verbales, portadores de una moral determinada que exige ser asumida corporalmente para desplegar sus sentimientos”.

Como criterio de evaluación, deben medirse características propias de las interpretaciones y el valor dado a los personajes: su peso en el relato, su firmeza o su capacidad de evolución.

#### **2.2.5.4.- Dirección de actores**

Dependiente del director del film, debe de lograr que los actores, a través de la interpretación de los personajes, lleven a una máxima expresión las intenciones del hecho discursivo.

### **2.2.6.- Análisis de producción**

Criterio evaluativo que valora la inversión realizada, respecto a los resultados obtenidos, así como el carácter, género y época de la producción respecto al resultado estético.

#### **2.2.6.1.- Presupuestario**

Evaluación del montante económico destinado a la producción del film, independientemente de su inversión en elementos comerciales externos al hecho discursivo.

#### **2.2.6.2.- Ejecutivo**

Análisis de los resultados obtenidos por el equipo ejecutivo, respecto a la credibilidad del relato, a partir de una inversión presupuestaria determinada.

### **2.2.7.- Análisis técnico**

Criterio evaluativo que analiza los diferentes recursos de carácter técnico empleados para apoyar la narrativa del relato y reforzar el trabajo llevado a cabo en el discurso.

#### **2.2.7.1.- Elementos sonoros**

Desde el punto de vista analítico, la inclusión de elementos sonoros se evalúa no solo por su aportación obligada para dar credibilidad a los recursos visuales, sino al desarrollo narrativo propio del relato, dentro de un discurso preconcebido.

Independientemente de su variedad de formas en las que se puede presentar, en función de su origen de emisión, su significado y su recepción tanto en el montaje interno como externo, su presencia se encuentra en una tipología muy definida.

**2.2.7.1.1.- Música**

Elementos musicados utilizados como complemento de la ambientación y con una serie de funciones narrativas que pueden afectar a la dinámica de la acción en el film, apareciendo incluso como referente icónico o influir directamente en el espectador.

**2.2.7.1.2.- Sonido fonético**

Elemento narrativo por excelencia, la enorme variedad de formas en las que puede ver inserto en el film le convierten en un punto principal en la narrativa discursiva.

**2.2.7.1.3.- Ruido**

Empleado como complemento básico de ambientación, su uso coherente amplía el campo visual y afectivo al suponer un importante aspecto del catálogo de símbolos y códigos que presenta.

**2.2.7.1.4.- Silencio**

El de menor desarrollo de todos los sonidos, su uso puede ser básico para la comprensión al reforzar determinados aspectos afectivos. En el desarrollo discursivo llega a convertirse en un elemento principal para el posicionamiento del espectador en la focalización.

**2.2.7.2.- Elementos ambientales**

Todos los recursos dispuestos a crear la imagen de realidad que el director considera como ideal para llevar a cabo el relato según el discurso planteado.

**2.2.7.2.1.- Escenografía**

Ambientación que el director artístico busca reproducir a partir del concepto estético que el director o la productora imponen para lograr el realismo previamente conceptualizado.

#### **2.2.7.2.2.- Atrezo**

Aquel que trata de reproducir el aspecto de los personajes respecto a la ambientación del relato y el planteamiento discursivo.

#### **2.2.7.2.3.- Maquillaje**

Técnicas que se ocupan de dar el aspecto personal de cada actor respecto a la ambientación del relato y el carácter que sus personajes deben representar

#### **2.2.7.3.- Elementos de puesta en imagen**

Criterio de análisis de aquellos elementos que procuran la disposición de los referentes, la situación de la cámara y su ambientación lumínica en la proporción global de la imagen y de las propias imágenes en su conjunto o en la estructura sucesiva del texto fílmico.

#### **2.2.7.3.1.- Cámara**

Conjunto de técnicas que a través del cuerpo de la cámara y sus ópticas definen los encuadres, movimientos, posicionamientos y enfoques en el marco visual de la imagen y su relación con el resto de imágenes de diferentes planos o escenas.

#### **2.2.7.3.2.- Fotografía**

La técnica utilizada por los elementos ópticos de las cámaras para buscar encuadres, enfoques e iluminaciones estéticas o de carga tensional en el discurso fílmico.

#### **2.2.7.4.- Elementos postproducción**

Evaluación de aquellos elementos técnicos que desarrollan los criterios de sucesión narrativa, los aspectos icónicos y efectos visuales que tratan de aportar realismo o espectacularidad al texto fílmico.



#### **2.2.7.4.1.- Montaje**

Proceso de edición del que resulta el orden narrativo, el ritmo y las partes estructurales principales de un texto fílmico a partir del guion y los criterios estéticos o discursivos planteados por el director y las contribuciones realizadas por el editor.

#### **2.2.7.4.2.- FX. Efectos visuales**

Conjunto de elementos técnicos destinados a dar una mayor credibilidad a un relato o acrecentar su espectacularidad.

## **2.3.- TAXONOMÍAS**

Todo desarrollo definitorio lleva implícito un lógico complemento taxonómico que termina de explicar todos aquellos términos en los que cualquier proceso metodológico se ve inmerso. Llegados a este punto corresponde desarrollar todos los puntos definidos en el apartado 2.2 de acuerdo a las tipologías y clasificaciones necesarias para poder completar la metodología de análisis propuesta.

### **2.3.0.- Introducción**

En el presente apartado se establecen una serie de clasificaciones y tipologías de todos los puntos del esquema, para explicar los elementos narrativos que forman el cuadro de la metodología propuesta. Se pretende superar manidos reconocimientos tácitos, de las mismas, llevados a cabo por infinidad de autores, que muchas veces no aportan términos o tipos nuevos, sino que recurren a obras previas para, sobre ellas, establecer diferentes enfoques o

explicaciones de dichas evidencias. La razón principal del trabajo de clasificación es poder explicar cómo cada producción ha sido capaz de emplear dichos recursos en beneficio de una obra concreta, o por el contrario indicar su mal uso, dentro de un relato, entendiendo el porqué de dicho uso o incluso su utilización no académica.

### 2.3.1.- Análisis contextual

En este punto se trata de encontrar un conjunto de aspectos que van a determinar, de manera global, el entorno tanto fílmico como el económico, cultural, histórico, temporal, político, laboral, o estético, tanto del entorno de la producción como del espectador en general

#### 2.3.1.1.- Contexto cultural

Criterio que entiende las bases culturales de la producción de un texto fílmico o del público al que se dirige mayoritariamente, para poder explicar muchos de los aspectos que hacen referencia a la temática de los relatos, sus fines y su discurso. Sus características definitorias han quedado suficientemente explicadas en el punto 2.1. Para poder tener una referencia exacta de este entorno se realiza una clasificación, con diferentes espacios más concretos, que tiene en cuenta las siguientes zonas geográficas.

#### 1. Cultura Occidental

##### 1.1. Estados Unidos

#### 1.2. Europa

##### 1.2.1.1. Europa Nórdica

##### 1.2.1.2. Francia

##### 1.2.1.3. Centroeuropa

##### 1.2.1.4. Europa Eslava

##### 1.2.1.5. Europa Británica

##### 1.2.1.6. Europa Latina

#### 1.3. América Latina

#### 2. Cultura Asiática

##### 2.1. Extremo Oriente

##### 2.2. India

##### 2.3. Medio Oriente

#### 2.3.1.2.- Contexto histórico

Criterio que establece los valores propios de una producción en función de su realización respecto a su contexto temporal y todos aquellos aspectos que conlleva. Esta consideración permite observar

los condicionantes técnicos que marcan un texto, así como los propios que pueden haber sido marcados por las productoras o la estética que entiende mejor el público en función de su momento histórico.

Según estas consideraciones que se implementan de una manera implícita en la gran mayoría de los filmes se realiza la siguiente clasificación.

## 1. Cine Silente

### 1.1.1. Inicios

### 1.1.2. Años 20

## 2. Cine Sonoro

### 2.1.1. Dorados Años 30

### 2.1.2. Años de Cambio. 40 y 50

### 2.1.3. Personales 60

### 2.1.4. Comercialización: finales XX

## 2.1.5. Nuevo siglo XXI

### **2.3.1.3.- Contexto temporal**

Criterio que evalúa la posible relación intencionada que pudiera existir entre el tiempo fílmico del texto y el real de la producción.

#### **2.3.1.3.1.- Histórico**

Momento cronológico en el que se lleva a cabo la producción.

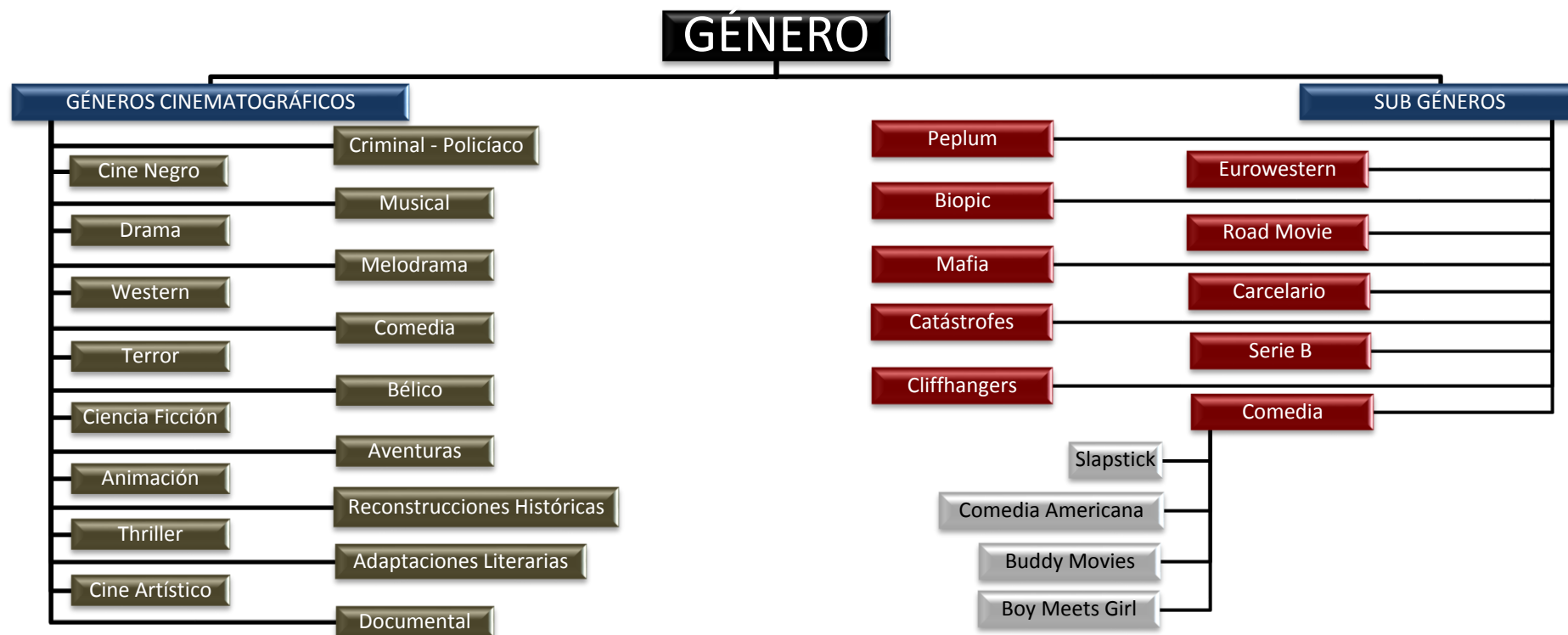
#### **2.3.1.3.2.- Fílmico**

Aquel en el que se sitúa el relato y representa el discurso a través de los diferentes medios técnicos.

### **2.3.1.4.- Género cinematográfico**

En este punto se evalúa la tipología genérica de una producción, tanto en su temática y/o mensaje, el tratamiento de los personajes o la ambientación del discurso. De igual manera, responden a unas

características comunes una serie de filmes con una narrativa común, unos valores éticos compartidos y las referencias a elementos iconográficos similares. No deben confundirse las películas de un género determinado en su ambientación y tratamiento narrativo con otros géneros que aprovechan únicamente la ambientación de otros géneros para desarrollar sus relatos. Teniendo en cuenta que la estandarización de la puesta en escena abarató costes de producción con códigos fácilmente identificables, las clasificaciones de los géneros son múltiples, casi tantas como autores han tratado de estudiar el tema. Para poder tener un control exhaustivo sobre el tema debe darse una clasificación de géneros que se ajuste a las premisas necesarias en la investigación.



#### 2.3.1.4.1.- Géneros

Denominación que admite unos amplios grupos de films bajo caracterizaciones muy generales. Son los tradicionalmente conocidos como Mayores o “*Canónicos*” como les conceptúa Miguel Ángel Huerta Floriano (2005, p. 32).

**GA.- Criminal - Policiaco.** Producciones que se centran en el tratamiento del mundo delictivo con diferentes variantes y enfoques, a lo largo de la historia, para poder mantener una actualización realista de las temáticas y ambientaciones. Ello ha dado lugar a diferentes subgéneros o incluso géneros propios. Nunca deben confundirse los géneros predominantes en un relato con ambientaciones que pudieran llevar a considerar otro tipo de géneros. Desde sus inicios, al ser denominado como cine de gánsteres, ha pasado por otra serie de definiciones y categorías subgenéricas de lo más diversas. Quizá en esta subdivisión la más extendida y que más ha perdurado haya sido el conocido como Cine Negro.

**GB.- Cine Negro.** A pesar de ser una derivación más del clásico cine criminal de los primeros años del cine sonoro, que plasmaba la temática de gánsteres, su arraigo a lo largo del tiempo y su éxito en gran parte del público, que reconocía clásicos literarios, han sido motivos suficientes para considerarlo tradicionalmente un género mayor. Su evolución se plasma en personajes más prototípicos con textos estereotipados y temáticos menos variados que el género de origen. Relacionado con el thriller, mantiene una tipología característica que nos hace reconocerlo con una independencia y un peso suficiente como para definirlo como un género propio.

**GC.- Musical.** Conjunto de filmes que estructuran y centran su acción en función del espectáculo musical a través de una serie de números cantados y/o bailados. Estas acciones se encuadraron en principio en ambientes del mundo del espectáculo o pasando a otro cualquiera posteriormente.

**GD.- Drama.** Producciones que presentan una serie de conflictos personales o sociales que terminan por resolverse en un ambiente realista.

**GE.- Melodrama.** Relatos que disponen una serie de conflictos dramáticos de ambientación realista pero de trama amorosa en las relaciones de los personajes.

**GF.- Western.** Cine absolutamente estereotipado e icónico que desarrolla acciones de simple desarrollo, ambientadas en la vida del oeste americano del último tercio del siglo XIX. Esta misma época ha servido como escenario a las acciones planteadas por otros géneros.

**GG.- Comedia.** Relatos cinematográficos que plantean sencillas historias, con discursos perfectamente reconocibles, en los que se presenta como fin principal la provocación de la risa en el espectador.

Su amplitud de planteamientos en la narrativa hace que sus derivaciones sean múltiples, lo que tendrá incluso reflejo en ciertos subgéneros.

**GH.- Terror.** Cine que busca provocar miedo o angustia en el público, ya sea en una ambientación realista o fantástica. Sus recursos psicológicos pueden basarse en referentes icónicos que se encuentran en el sustrato cultural de una parte del público, o en el contexto social reciente o inmediato.

**GI.- Bélico.** Relatos que tratan temas diversos directamente relacionados con las causas, las consecuencias y el desarrollo de conflictos y acontecimientos en un ambiente bélico. Tradicionalmente han sido muy utilizados para presentar mensajes de signo ambivalente sobre los conflictos armados como hecho genérico.



**GJ.- Ciencia ficción.** Conjunto de producciones que buscan provocar una reflexión vital diferente en el público, ya sea en una ambientación realista o fantástica. Sus recursos psicológicos pueden basarse en referentes icónicos que se encuentran en el sustrato cultural de una parte del público, o en el contexto social reciente o inmediato. Su base narrativa puede ambientarse en un entorno espacial o temporal totalmente imaginario. Plantea relatos hipotéticamente posibles pero irreales desde un punto de vista racional.

**GK.- Aventuras.** Producciones en las que la acción tiene una mayor importancia, a partir de una narrativa centrada en conflictos de carácter legendario, con personajes que influyen muy directamente en el desarrollo de las acciones en función de su carácter personal. Sus protagonistas se plantean bajo arquetipos muy cerrados, lo que supone que aparezcan conflictos bastante previsibles.

**GL.- Animación.** Narraciones desarrolladas con diferentes técnicas, pero siempre a partir del dibujo o el diseño físico de los personajes. Sus particularidades técnicas permiten una libertad total a la hora de incorporar características únicas a los escenarios, los personajes y sus acciones.

**GM.- Reconstrucciones históricas.** Films centrados en la recreación de ciertos hechos históricos de base realista o legendaria. Su adaptación dramática, respecto a la veracidad de los hechos representados infiere bastante polémica. Su nivel de conocimiento por parte del espectador suscita gran interés y es aprovechado por ciertos directores para llevar a cabo interpretaciones personales. En otras ocasiones la temática se descontextualiza para actualizar ciertos temas ambientados en otras épocas distintas a las verídicas.

**GN.- Thriller.** Producciones que con gran diversidad de planteamientos temáticos y discursivos, centran su acción y los conflictos de los

personajes que se presentan en una sucesión de acciones dinámicas bajo el planteamiento de la intriga en todo el desarrollo de la historia. Su desarrollo histórico es amplio, denominando filmes de género criminal o incluso negro. La diferenciación entre estas tipologías con el paso del tiempo, la hace distintivo como género independiente.

**GO.- Adaptaciones Literarias.** Aquellas producciones que aprovechan textos escritos de cierto éxito para realizar adaptaciones cinematográficas de guiones más o menos fieles a dichas obras.

**GP.- Cine artístico.** Narrativa fílmica en la que las producciones se ajustan a una serie de estereotipos marcados por la cultura de una zona geográfica, el estilo de una corriente Artística o al estilema propio de un director.

**GQ.- Documental.** Producciones que no centran su relato en ficciones sino en temáticas reales de diversa temática. En el discurso puede

recurrirse a veces a elementos ficcionados para explicar mejor la realidad del relato. Este tipo de producciones suelen ser las centradas en temáticas históricas.

#### **2.3.1.4.2.- Subgéneros**

Esta categorización incluye los géneros menores, dirigidos a un público menos amplio con producciones más estereotipadas; sujetas a fórmulas más estrictas para buscar un éxito inmediato. En otros casos, como el caso del cine criminal, la evolución histórica del mismo ha ido derivando en otros géneros más adaptados a la sociedad, dando lugar al cine de Mafia, carcelario y un sinfín de subgéneros ampliamente definidos. Su irregular aparición en unos casos y en otros de dilatada vigencia, cuestiona su exacta identificación.

**SA.- Péplum.** Considerado más como una especialización dentro del género de reconstrucción histórica al centrar su ambientación en el antiguo Imperio Romano.

**SB.- Eurowestern o Spaghetti Western.** Derivado directamente del western clásico, este subgénero aprovecha el hueco comercial que provoca la práctica desaparición del género maestro de vaqueros, para plantear una temática en la que se reconocen los personajes y conflictos más arraigados del acervo cultural europeo, con la ambientación y los prototipos y tópicos del western americano.

**SC.- Biopic.** Producciones cuyo relato se centra en la biografía de un personaje conocido.

**SD.- Road movie.** Relatos que se desarrollan en el tránsito de uno o varios personajes en un viaje físico, que trasmite una temática de superación y reencuentro personal.

**SE.- Cine de mafia.** Películas que dentro del género criminal tratan temáticas diversas en torno al mundo del Crimen Organizado de la

Mafia. Su aparición a finales de los años 60 indujo a un gran desarrollo sobre todo en la década siguiente.

**SF.- Carcelario.** Aquellos filmes que centran sus relatos en el entorno de una cárcel. Sus diversos enfoques temáticos han hecho que su vigencia fuese dilatada.

**SG.- Cine de catástrofes.** Tipología típicamente norteamericana en la que el relato se centra en la superación de adversidades y conflictos generados por una catástrofe natural o un desastre tecnológico.

**SH.- Cine serie B.** Modestas producciones que adolecen fundamentalmente de un respaldo de producción suficiente como para entrar en los circuitos de promoción y distribución a gran escala. Si bien su caracterización no se debe en sí misma a una construcción fílmica, sus particularidades estéticas permiten incluirla en la tipología distintiva de subgénero independiente.

**SI.- Cliffhangers.** Películas que plantean, a través de un final abierto, la continuidad de la narración en diferentes capítulos subsiguientes. El protagonismo recae en un héroe que es perfectamente conocido por el espectador, la mayoría de las ocasiones por otro tipo de fuentes como el comic. Su implantación fue más propias de las primeras décadas del sonoro.

**SJ.- Comedia.** Dentro de la clasificación de los subgéneros se impone una subdivisión que incluye aquellos que tienen una marcada tipología cómica.

**SJ1.- Comedia Slapstick.** Típica comedia básica basada en situaciones de escasa complejidad con personajes muy estereotipados, que basa sus acciones en simples escenas de caídas y golpes de rápida e inesperada aparición para provocar la risa fácil.

**SJ2.- Comedia americana.** Comedia de enredo romántico cuyo relato es llevado por conflictos de previsible resolución bajo planteamientos

sumamente inocentes. Si bien su ámbito, obedeciendo a su denominación, es el entorno de la sociedad norteamericana, también se la denomina de una manera más genérica como Comedia Romántica.

**SJ3.- Buddy movies.** Basadas en la relación cómica de dos personajes del mismo sexo. Es uno de los tipos que subdividen el género de la Comedia.

**SJ4.- Boy meets girl.** Presentan la relación que se establece entre personajes de diferente sexo que se interrelacionan de una manera casual y que llevan el peso de una típica comedia americana.

#### 2.3.1.5.- Carácter

En este punto se lleva a cabo el análisis de aquellos textos fílmicos que tienen una serie de características que exceden su consideración simple y única. Deben tenerse en cuenta una serie de consideraciones particulares que son necesarias analizar. En este carácter especial se incluyen las películas consideradas de culto y aquellas que forman parte

de una estructura seriada en alguna de sus formas: las secuelas y las precuelas.

#### **2.3.1.5.1.- Películas de culto**

De consideración especialmente relevante por parte de expertos y/o aficionados por diversas características propias o del entorno de las producciones en cuestión.

#### **2.3.1.5.2.- Sagas**

Aquellas producciones que manteniendo el papel de unos personajes en unos ambientes y determinados roles que se presentan como un conjunto.

**A.- Secuelas.** Los filmes que dentro de una saga llevan a cabo diferentes narraciones de los personajes que la componen. Algunos autores recogen la denominación de *Spin Off* para este tipo de filmes, aunque esta definición no termina de ser exacta.

**B.- Precuelas.** Aquellas películas que retroceden temporalmente en la evolución de la saga respecto a las secuelas para explicar los orígenes de los personajes o ciertas situaciones presentadas en los filmes previos.

#### **2.3.1.5.3.- Remakes**

Este tipo de producciones repiten una historia y en la mayoría de las ocasiones repiten sin pudor el discurso y la estructura de un film estrenado anteriormente.

#### **2.3.1.6.- Estilemas de dirección**

Conjunto seriado de particularidades discursivas o temáticas introducidas por el director que se debe tener en cuenta desde dos enfoques diferentes.

#### 2.3.1.6.1.-Estilemas corporativos

Aquel que incluye todos los estilos particulares que responden a una serie de características que concentran a un conjunto de directores bajo unos parámetros que definen al grupo. Son muchos los ejemplos, pero cabe destacar que muchos han sido excesivamente efímeros en experimentaciones de determinadas épocas, empujadas por nuevas corrientes culturales ajenas al propio cine, o pequeñas etapas de ciertos directores. Así se identifican como principales escuelas o corrientes artísticas.

**A.- Expresionismo Cinematográfico.** Desarrollado en Alemania, durante la época del cine mudo, fundamentalmente en la década de los 20.

**B.- Nouvelle Vague.** Corriente de origen e implantación francesa, llevada a cabo fundamentalmente entre los años 50 y 60.

**C.- Free Cinema.** Tuvo su origen e implantación en la Inglaterra de los años 50 y 60. Su preocupación por el realismo de historias cotidianas, pretendía ser un referente innovador frente al cine vigente hasta ese momento en las Islas Británicas.

**D.- Neorrealismo.** Extendida corriente cinematográfica localizada en la Italia de la segunda posguerra del siglo XX, que dilató su estilo hasta mediados de los 60. Pretendía recoger la auténtica realidad de un país que trataba de recuperarse de una terrible guerra, pero con un sentido más constructivo que crítico. Tuvo un significativo reflejo en el cine español de la época.

**E.- Cinema Verité.** Particular forma de producción que desde Europa tuvo reflejos en los Estados Unidos. Su apogeo se desarrolló en las décadas de los 50 y 60. Su extremo realista, apartado en todo término del cine comercial y su ausencia de sintaxis narrativa provocó gran controversia en muchos círculos cinematográficos.

**F.- Exploitation.** Estilema cinematográfico norteamericano con bases de carácter social reaccionario de finales de los 70 y que derivó en diferentes tipos entre los que destacó el Blaxploitation, centrado en temáticas prototípicas de las comunidades negras urbanas del país. Otros, de menor implantación, fueron: Sexploitation, Stoner o Shock Exploitation.

**G.- Dogma 95.** Considerada a veces como una contracorriente, este estilema surge desde los países nórdicos a finales del siglo XX, con ciertos seguidores en algunos países europeos. Su tendencia al realismo exagerado, pretendiendo que ciertos elementos técnicos no intervengan en la narración de la historia ni en su discurso, marca a veces una serie de contradicciones difíciles de dar continuidad.

#### 2.3.1.6.2.- Estilemas individuales

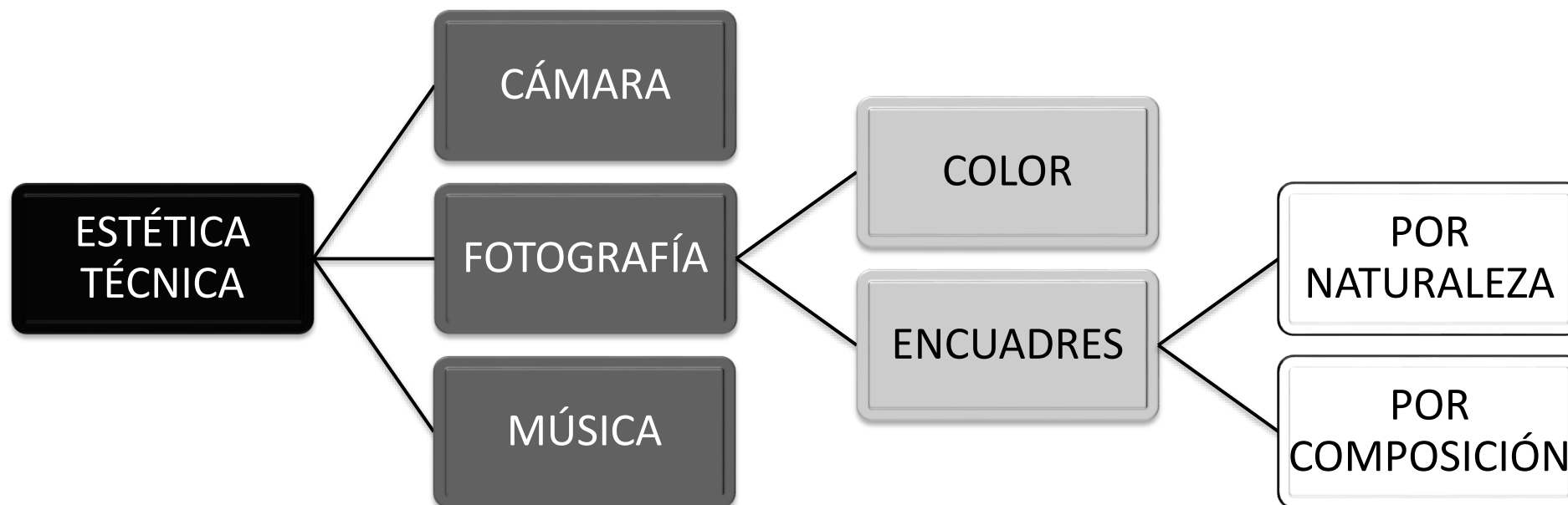
Aquellas formas particulares de plantear el relato y sobre todo el discurso por parte de ciertos directores con un estilo personal, sin formar parte explícita de ningún grupo o corriente artística. Entre los más reconocidos aparecen Dziga Vertov, Sam Peckinpah, David Lynch, Luis Buñuel, Sofía Coppola, Quentin Tarantino, David Cronenberg, Andrei Tarkowski, Terrence Malick, Baz Luhrmann o Theodoros Angelopoulos, entre otros muchos. Su inclusión o auto integración en ciertas corrientes artísticas y de pensamiento contemporáneo como el conocido Postmodernismo o el surrealismo provocan una serie de ataduras narrativas que rozan o exceden la extravagancia.

#### 2.3.1.7.- Creación técnica de la estética

Referencia a los elementos de carácter técnico que alteran la relación que se establece entre el realismo del relato y el carácter personal del discurso en función de una estética particular propia de una época, una

cultura o un estilema de dirección. El desarrollo personal de este tipo de discursos se fundamenta en cuatro elementos técnicos concretos.





#### **2.3.1.7.1.- Cámara**

Fundamentado en el movimiento de cámara o el encuadre particular de los planos.

#### **2.3.1.7.2.- Fotografía**

Planteamiento intencionado de una estética a través de la luz y los encuadres de los entornos ambientales.

**A.- Color.** Empleado para transmitir una estética personal del film o parte del mismo. Puede aparecer como variación de gamas cromáticas o como simple eliminación.

**B.- Encuadres:** Aquellos que son buscados intencionadamente con un fin estético determinado.

**B.1.- Por naturaleza:** Aquellos que buscan aspectos puramente técnicos en su disposición.

**B.2.- Por composición:** Los que intencionadamente se preparan para llevar a cabo una descripción interna más amplia que el puro aspecto estético.

#### **2.3.1.7.3.- Música**

Particular uso de la banda sonora musical, realizado con fines estéticos frente a un planteamiento realista del discurso.

#### **2.3.1.8.- Condicionantes ambientales**

El tratamiento narrativo de cualquier texto fílmico se funda en la exposición de un relato a través de un discurso concreto. Ello hace que el fin deba inferir un mensaje concreto en función del ambiente en el que se desarrolla, ya sea este histórico, social, o cultural. Estos factores dependerán no solo de los agentes de producción de un ambiente concreto, sino de la situación del destinatario del texto y sus propios condicionantes ambientales.

**2.3.1.8.1.- Condicionantes históricos**

Circunstancias de carácter histórico cuyos acontecimientos marcan fundamentalmente los mensajes y temáticas de los relatos.

**2.3.1.8.2.- Condicionantes sociales**

Aquellos que independientemente del contexto histórico, influyen en la elaboración del mensaje claro o subliminal de los relatos y los discursos.

**2.3.1.8.3.- Condicionantes culturales**

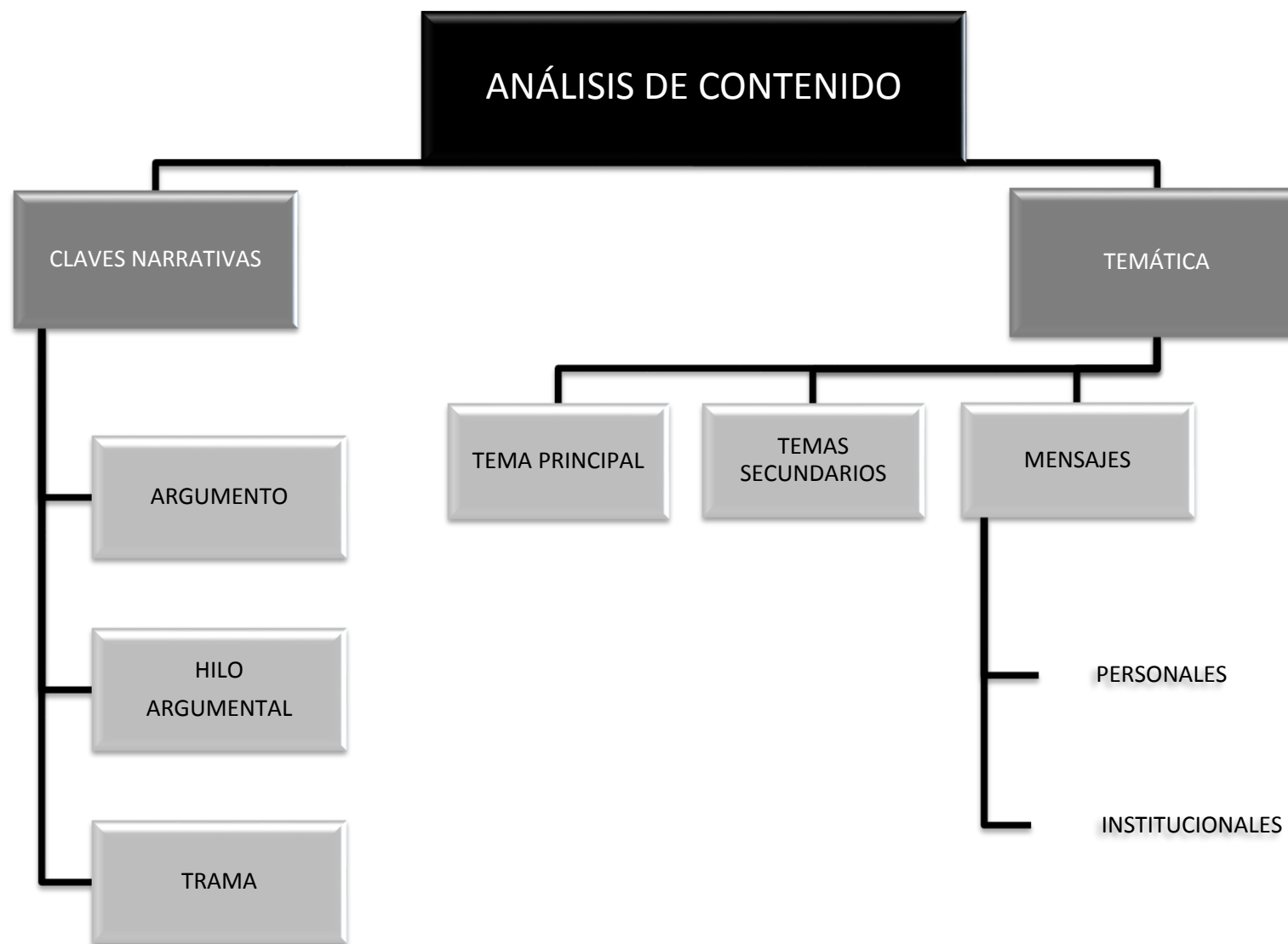
Entorno global que influye de manera determinante en el desarrollo de los relatos a la hora de la producción, en función del acervo cultural de un director, el público objetivo, o de los aspectos más enraizados en la forma de entender una comunidad cultural en general, soportada por sus raíces sociales, religiosas, tradiciones, idiosincrasia, etc.

**2.3.2.- Análisis de contenido**

Este criterio dispone de una taxonomía sencilla a partir de las claves narrativas propias de cualquier texto narrativo y las aportaciones temáticas, que se relacionan directamente con las propuestas en el

apartado de los géneros. En cuanto a la temática y los mensajes que el director quiere transmitir tiene, también, una infinita variedad dado que entraría más una clasificación de carácter personal en la interpretación de cada uno de los temas de la vida cotidiana y la ideología.

El contenido de un film debe responder a un esquema suficientemente reconocible en cualquier producción aunque su peso en el discurso puede influir decisivamente en la calidad del mismo.



### **2.3.2.1.- Claves narrativas**

Establecen la relación principal entre el relato y el discurso en un texto fílmico. Dentro del amplio desarrollo posible del estudio de los elementos que intervienen en la construcción narrativa fílmica, se han elegido los que se consideran los pilares fundamentales para poder llevar a cabo una valoración acorde a la metodología propuesta.

#### **2.3.2.1.1.- Argumento**

Determinante de los acontecimientos de un relato.

#### **2.3.2.1.2.- Hilo argumental**

Elemento que aglutina los fines que mantienen unidos a los personajes en la historia.

#### **2.3.2.1.3.- Trama**

Plantea las actuaciones y reacciones que llevan a cabo los personajes para resolver los conflictos. Las que no son importantes para el desarrollo argumental son las subtramas, de las que habrá tantas como relaciones establezca el protagonista con otros personajes. Si el

protagonista establece esas subtramas a partir de conflictos interiores, es lo que se llaman Arcos de Transformación.

### **2.3.2.2.- Temática**

Despliega los auténticos fines del mensaje que encierra el relato y la forma discursiva de plasmarlo en pantalla.

#### **2.3.2.2.1.- Tema principal**

El que prevalece de manera distintiva en la trama a partir del planteamiento argumental.

#### **2.3.2.2.2.- Temas secundarios**

Los que se pueden derivar de la forma en la que los personajes afrontan la trama.

#### **2.3.2.2.3.- Mensajes**

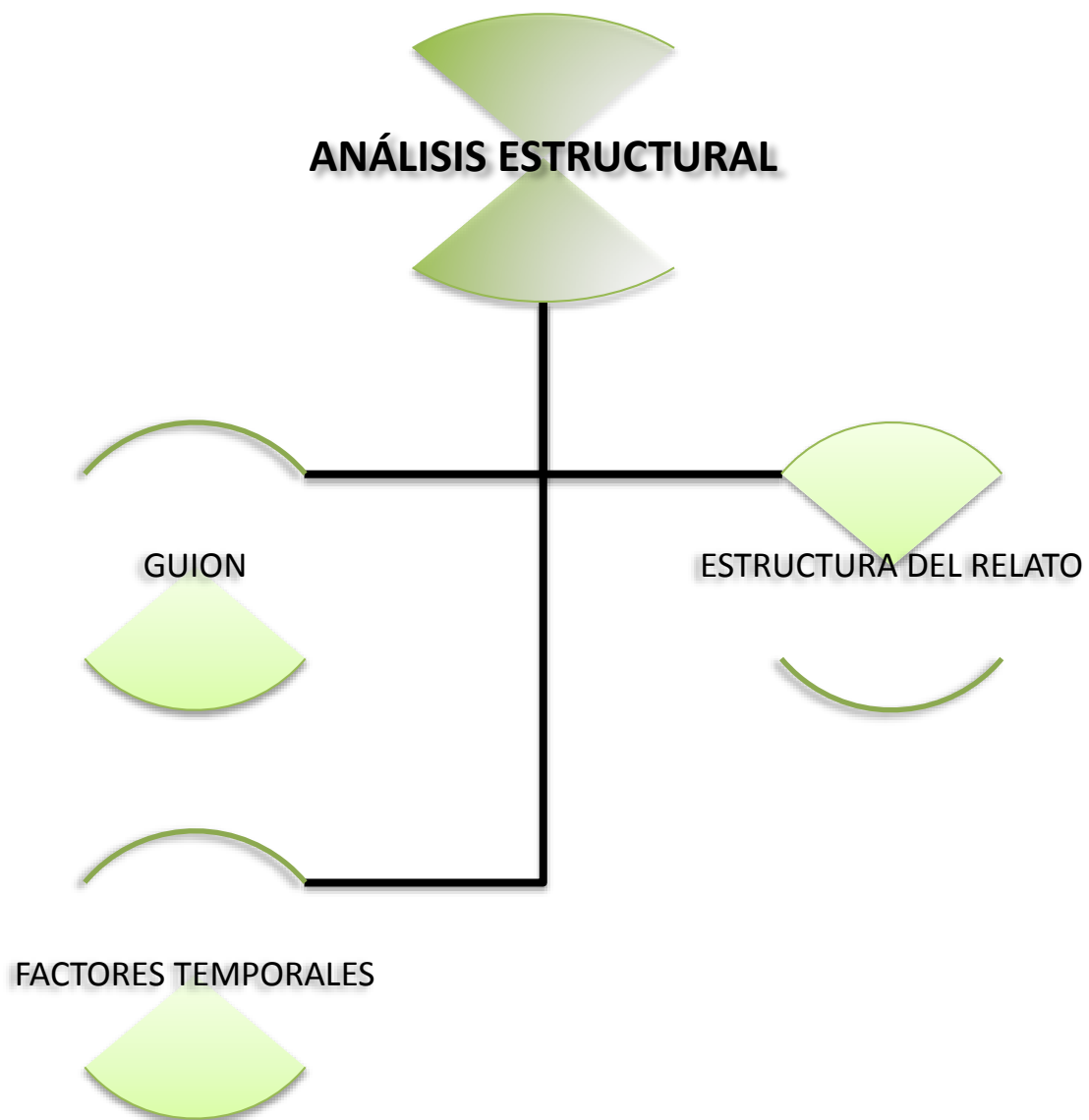
Estos a su vez responden a una serie de criterios claramente identificables.

**A.- Personales.** Los que son planteados por el propio film, inducidos por el director o el productor, y que pretenden un fin de carácter social o personal.

**B.- Institucionales.** Aquellos que, imbuidos por un ambiente social o político determinados, plantean unos fines claramente dirigidos en favor de una administración, frente a unos espectadores muy concretos.

### **2.3.3.- Análisis estructural**

Definido como aquel que evalúa la forma en la que un discurso organiza el relato teniendo en cuenta su equilibrio y coherencia respecto a los personajes y situaciones que se plantean en la historia y la manera de exponerlos en el transcurso de la narrativa.



### **2.3.3.1.- Guion**

#### **2.3.3.1.1.- Adaptado**

Todo guion que se escribe a partir de una obra previa, dándole una forma adaptada a las estructuras y necesidades propias de una producción fílmica.

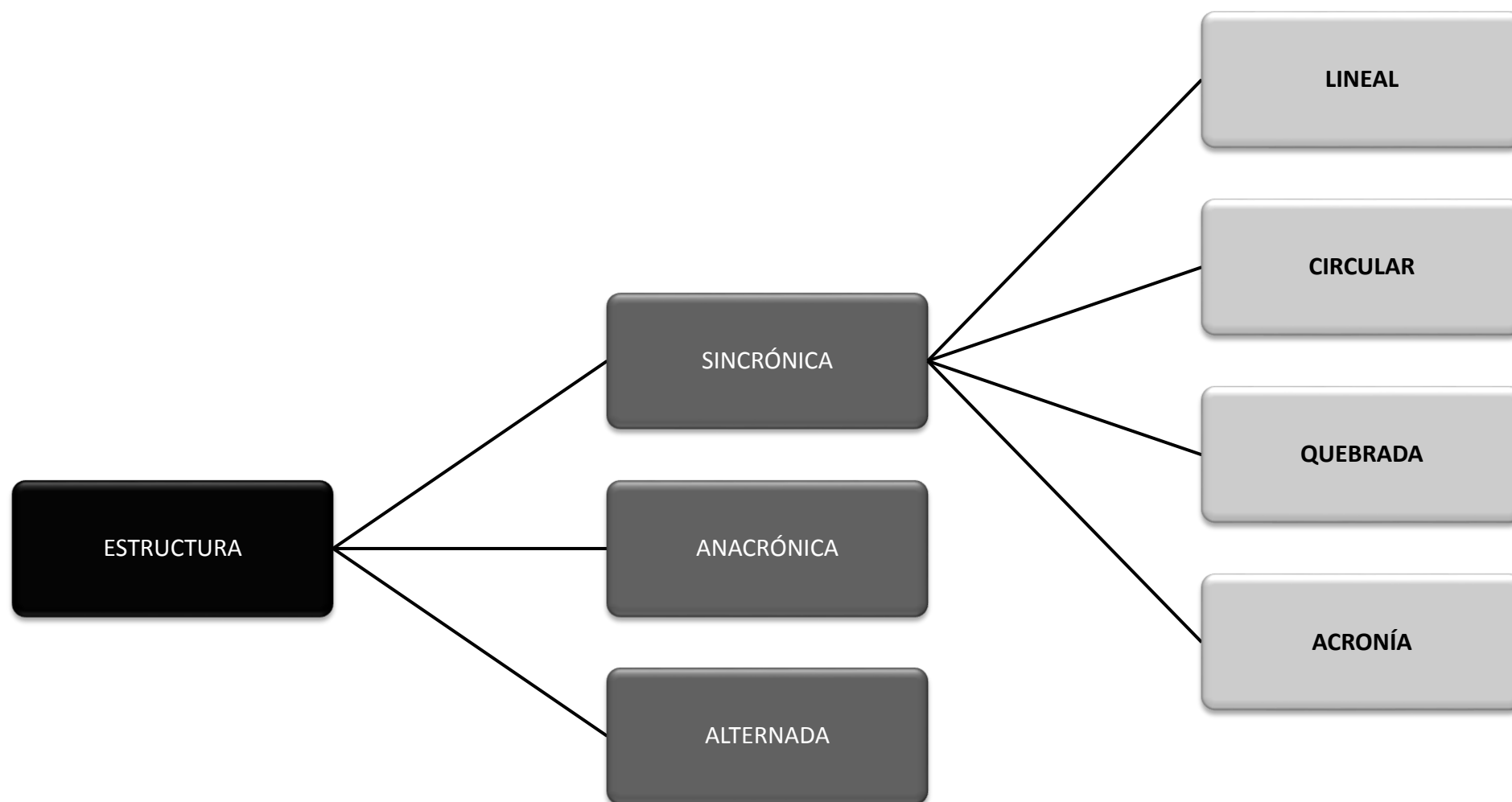
#### **2.3.3.1.2.- Original**

Aquel que se escribe con una temática libre de adaptación respecto a cualquier obra previamente escrita o ya producida.

### **2.3.3.2.- Estructura del relato**

Forma en la que se presentan las líneas temporales del relato de un film a partir de la relación del sujeto del enunciado frente al espectador. Aparecen tres formas discursivas principales, dos con acciones únicas en la historia: bien en un sentido lineal sucesivo de características más realistas, o una línea temporal progresiva no lineal. En la tercera se ven incluidas varias acciones en un mismo relato, presentadas de forma alternada. Dentro de estos apartados principales pueden aparecer otras tipologías más concretas.





#### 2.3.3.2.1.- Estructura sincrónica

Que mantiene una línea sucesiva coherente en la temporalidad. Presenta los acontecimientos de manera secuencial progresiva.

**A.- Lineal.** Aquella en la que los acontecimientos y conflictos se disponen de una manera continua, en una línea de tiempo cronológicamente ordenada.

**B.- Circular.** Estructura que a través de diferentes recursos de discurso, el relato sitúa su inicio y su final en el mismo punto de la narración.

**C.- Quebrada.** Permite que el relato mantenga una oscilación de línea positiva frente a otra negativa respecto a los conflictos que resuelven los personajes de una forma constante.

**D.- Acronía o Silepsis.** Estructura en la que la línea temporal no tiene unas referencias concretas, ya que no son imprescindibles para la comprensión de la historia, centrándose más en la trama o subtramas propuestas.

#### 2.3.3.2.2- Estructura anacrónica

El relato mantiene una línea temporal secuencial no progresiva, permitiendo continuos avances y retrocesos respecto al punto en el que se halla el sujeto enunciator. El inicio de la línea temporal puede establecerse en cualquier punto del relato, ya sea en medio de un acontecimiento o al final del relato. Su variedad es amplia y su tipología llega a ser, en ocasiones sumamente compleja.

#### 2.3.3.2.3.- Estructura alternada

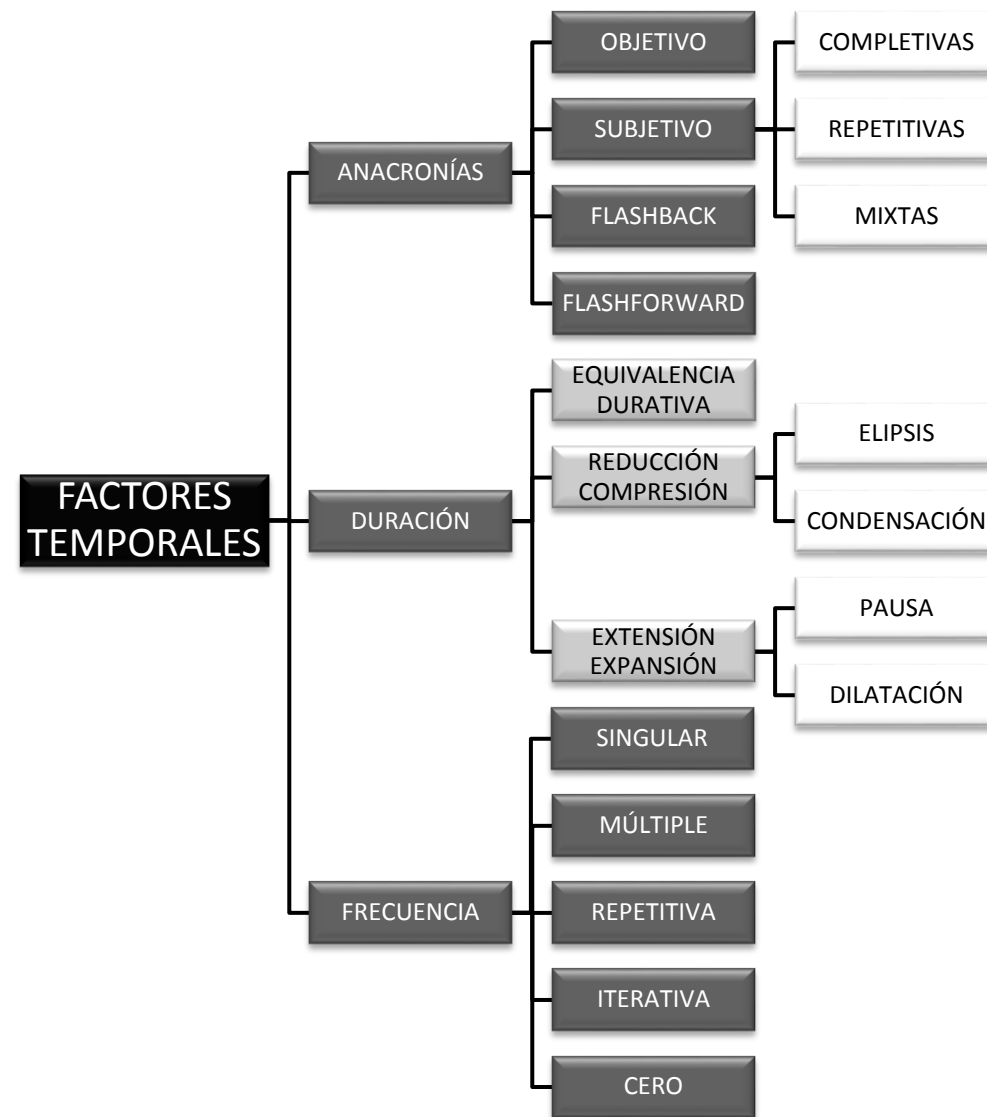
Se desarrolla en función de la simultaneidad temporal de dos acciones.

En este punto de la estructura es donde aparecen los diferentes recursos que utiliza la representación del tiempo en un texto fílmico.

### **2.3.3.3.- Factores temporales**

A la hora de llevar a cabo el diseño del discurso para presentar cualquier relato, los acontecimientos que forman dicho relato no siempre pueden explicarse en una línea continua que para dar una mayor sensación de

realismo se ajusten al tiempo propio de la proyección, que es el tiempo exacto que percibe el espectador. Mario Rajas en un trabajo exhaustivo en el análisis del tiempo fílmico (2011, p. 359) lo distingue con TH (tiempo de historia o de relato) y TD (tiempo de Discurso).



Cualquier producción puede precisar que el tiempo fílmico sea flexible para poder explicar convenientemente situaciones, personajes o encuadres narrativos. Este contexto se explica en la correlación que mantiene el texto narrativo (el relato) con respecto a la sintaxis de enunciado (el discurso). Se debe tener clara esta consideración para entender cómo el espectador, como destinatario del relato, puede sentirse cómodo en la interpretación del discurso, cuando este se plantea de una manera comprensible independientemente de su orden, duración, dirección o flujo y su orientación en la perspectiva según el momento que mejor se corresponda en el devenir del discurso.

Las complejas y diversas formas en las que los factores temporales intervienen en la estructura sintáctica a la hora de enunciar una historia obligan a que, por ejemplo, determinados aspectos relacionados con el montaje y sus transiciones se incluyan en los apartados propios del montaje o los recursos técnicos. Tal y como indica Mario Rajas (2011, pp. 353-355), el tiempo fílmico presenta seis características principales.

Es un concepto organizativo; una convención en los procesos constructivos; presentado siempre en presente de indicativo en la relación entre el sujeto de enunciación y el espectador; es un texto imperfectivo al estar en progreso; está configurado a partir de la conjunción de códigos visuales y sonoros; y dispone de tipificados mecanismos para expresar simultaneidad y sucesividad.

Los factores temporales más característicos, cuyo análisis debe estar diferenciado de la propia estructura serían aquellos que rompiendo con la estructura lineal sincrónica, introducen anacronías en un film, lo que provoca una discontinuidad en el discurso. Independientemente de las falsas anacronías introducidas por el diálogo, las auténticas se plantean de diferentes maneras.

#### **2.3.3.3.1.- Anacronías Temporales**

Introducen una línea temporal no lineal con diferentes saltos. Su fin principal es explicar partes elididas del relato para que este avance de

una manera lógica y comprensible. Esta inclusión de nueva información puede hacer variar la focalización del espectador.

**A.- Objetiva.** Cuando cualquiera de los aspectos temporales se cuentan por un narrador externo, que aporta una credibilidad absoluta, o se refleja una certeza evidente de los hechos contados por cualquier personaje implicado en la narración. Este punto de vista manifiesta al espectador que el acontecimiento ha sido o será realmente cierto, lo que implica un posicionamiento concreto en la focalización.

**B.- Subjetiva.** Narraciones de aspectos temporales fuera de los marcados por el encuadre de una escena, que sirve como origen, pero establecidos por el punto de vista personal de un personaje, que se convierte en narrador. Al tener un origen absolutamente personal, la certeza de los acontecimientos narrados no mantiene una realidad absoluta, sino tamizada por los criterios interpretativos del propio personaje que actúa como narrador, por lo que la focalización inferida al espectador le avoca al suspense o a la intriga.

### **Cantidad de información.**

**CI.1.- Completivas.** Cuando cubren una parte completa del film.

**CI.2.- Repetitivas.** Si repiten información para volver a posicionar el relato o aportar un nuevo punto de vista sobre el mismo.

**CI.3.- Mixtas.** Aparecen fuera del campo temporal y terminan dentro. Es el caso típico de *"In Media Res"*.

**C.- Flashback - Analepsis.** Recurso mediante el cual la narración retrocede respecto al tiempo presente de una acción fílmica para ampliar el conocimiento de una situación o personaje. Su uso permite ampliar la propia narración, para enriquecer o variar la focalización planteada respecto al espectador. Su tipología está en función del punto de referencia temporal del film y la cantidad de información que aportan.

### **Tiempo de referencia.**

**TR.- Externo.** Si se localiza fuera del tiempo referente del presente.

**TR.- Interno.** Su inicio y final están comprendidos en el tiempo referente.

**D.- Flashforward - Prolepsis.** Varía la situación temporal de un texto fílmico avanzando en el tiempo hacia un futuro concreto. Al igual que el *flashback*, puede tener un fin de ampliación de la información narrativa o una variación del tipo de focalización que se transmite al espectador.

Estos factores temporales pueden tenerse en cuenta en diferentes características intrínsecas, ya que pueden ser completas o incompletas, pueden ser puntuales o durativas, pero para llevar a cabo un análisis preciso de las mismas se debe atender al origen de su enunciado.

El punto de referencia del sujeto del enunciado puede situarse con una posición subjetiva si está contando su propia historia, u objetiva si

cuenta la de otros. Bien es cierto que en función de la cantidad de información que se muestra pueden darse unos u otros resultados, pero esa es una labor dependiente del montaje y la postproducción.

A partir de este punto y definiendo la focalización de la historia respecto a la posición entre narrador y espectador, el relato tiene varios puntos de vista.

#### 2.3.3.3.2.- Duración temporal

Analiza las relaciones que se establecen entre el tiempo del relato y el del discurso. Su uso es fundamental en el resultado final. Al ser el texto fílmico una narración que no permite una dilación como puede tener la literaria, la duración es una de las bases para llevar a cabo un discurso correcto y aceptable para el espectador. Es aquí donde surgen diferentes recursos de relación de los dos tiempos lógicos, el de la historia y el discursivo, en el que no todo puede ni debe aparecer, elidiendo muchos aspectos superfluos de la historia. Su uso y sus

relaciones marcan procesos que posteriormente se analizarán en el montaje y la postproducción. Las relaciones aludidas pueden ser tal y como las distingue Mario Rajas (2011, pp. 370 a 377).

**A.- Equivalencia durativa.** Cuando coinciden la extensión del relato y el discurso.

**B.- Reducción o compresión.** La más empleada, en la que el tiempo del discurso es más reducido que el de la historia. Se logra a través de dos importantes recursos.

**B.1.- Elipsis.** Proceso que elimina partes de la historia que se consideran superfluas en el discurso para el desarrollo del relato. Su procedimiento de inclusión en un texto fílmico infiere intervenciones en el montaje, o el ritmo por lo que será analizado en su correspondiente apartado. Su función puede ir más allá del mantenimiento del flujo temporal o el ritmo permitiendo el cambio en la focalización del mensaje.

**B.2.- Condensación.** El discurso comprime los acontecimientos de la historia al contener más tiempo que el propio propuesto por el relato.

**C.- Extensión o Expansión.** Aquella en la que el tiempo del relato es menor que el que muestra el discurso. Para su desarrollo se plantean dos recursos.

**C.1.- Pausa.** Detención del tiempo con diferentes fines, tanto descriptivos en cuanto al relato como la creación de tensión en la narrativa del discurso.

**C.2.- Dilatación.** Proceso que alarga el tiempo del discurso respecto al de la historia. Varios son los recursos empleados en este planteamiento del tiempo: repitiendo acontecimientos del relato desde diferentes puntos de vista, de un mismo personaje o de varios, o presentando escenas paralelas en un mismo segmento temporal.



#### 2.3.3.3.3.- Frecuencia temporal

Pone en relación la cantidad de veces que ciertos acontecimientos se presentan en el relato y las que los mismos aparecen en el discurso.

**A.- Singular.** Un acontecimiento se repite una vez en el relato y en el discurso.

**B.- Múltiple.** Cuando en un acontecimiento se repite varias veces en el relato y en el discurso.

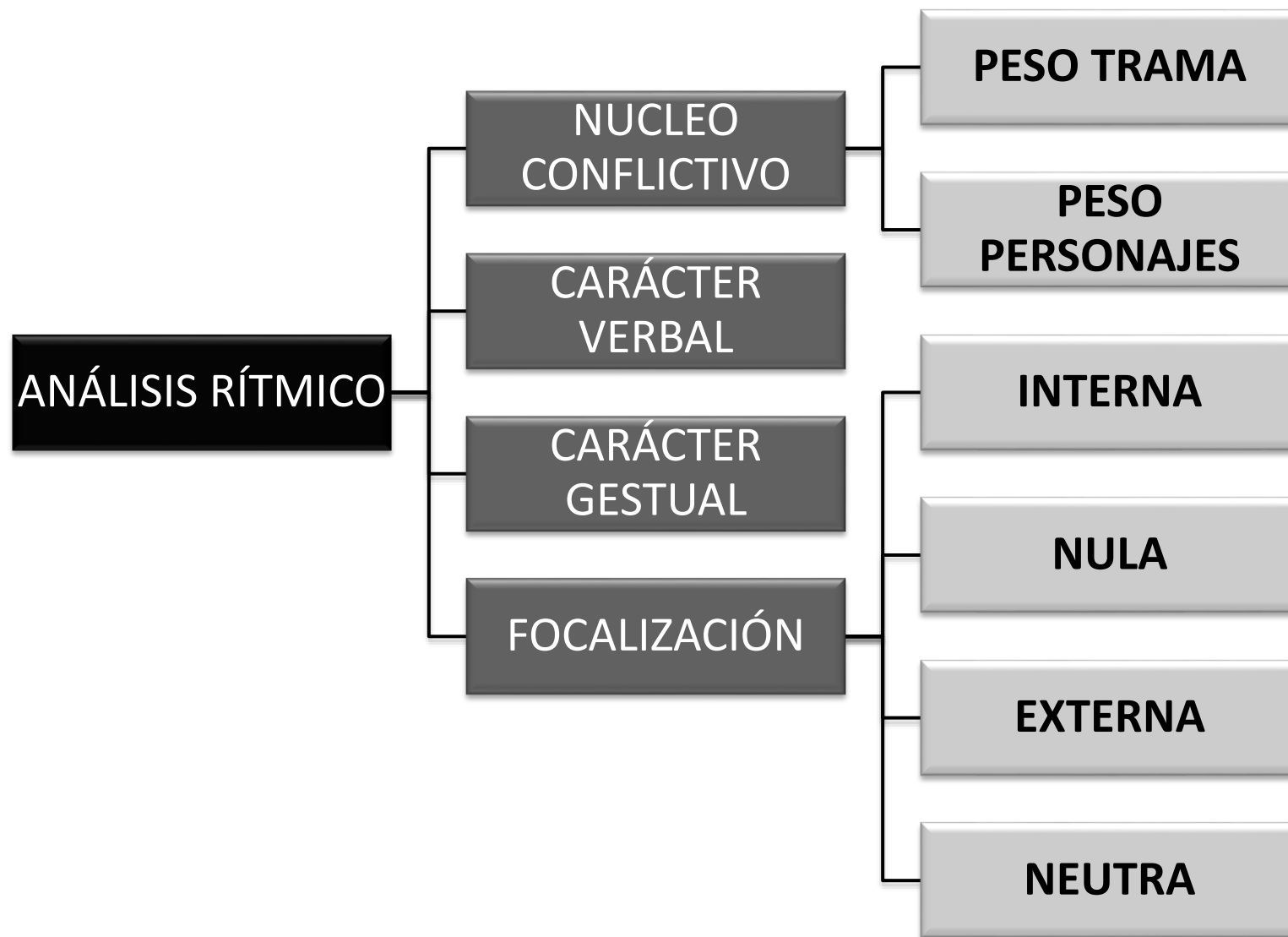
**C.- Repetitiva.** Un acontecimiento del relato se repite varias veces en el discurso.

**D.- Iterativa.** Hechos repetidos en la historia que se presentan una sola ocasión en el discurso.

**E.- Cero.** El discurso elide acontecimientos de los que sí se tiene constancia en el relato.

#### **2.3.4.- Análisis rítmico**

Marcado por la frecuencia y cadencia de acontecimientos y su resolución, puede estar marcado por diferentes aspectos en función del peso de los agentes principales. Debe estar encaminado a resolver el proceso que seguirá la trama para resolver el conflicto principal. A medida que los conflictos se acumulen, la tensión y el ritmo aumentarán. La cantidad de conflictos o el punto de vista de la focalización influyen directamente en la percepción rítmica que el espectador percibe.



#### **2.3.4.1.- Núcleo conflictivo**

Establecido por el planteamiento del relato en relación a los acontecimientos que se les presentan a los diferentes personajes en la trama de la historia. Es fundamental que dichos acontecimientos mantengan un equilibrio para que el destinatario del texto procese todos ellos de una manera coherente y controlada, evitando que queden algunos de ellos sin resolver, o que no existan apenas conflictos por el excesivo peso de ciertos aspectos de trama o sub trama dentro del relato.

##### **2.3.4.1.1.- Peso trama**

Equilibrio que la trama del relato tiene en la estructura del discurso.

##### **2.3.4.1.2.- Peso personajes**

Ponderación que la presentación y seguimiento de los personajes pueda mantener en el relato respecto a los conflictos a los que hacen frente y su reacción ante los mismos.

#### **2.3.4.2.- Carácter verbal**

Proporción que la dicción de los personajes mantiene en el desarrollo total del discurso.

#### **2.3.4.3.- Carácter gestual**

Estimación del peso que la acción tiene en el desarrollo de la trama del relato dentro del discurso, lo que determina su importancia en el avance equilibrado de la estructura y el ritmo que esta mantiene en el discurso.

#### **2.3.4.4.- Focalización**

Entendida como la relación entre los personajes y el espectador a través de la cantidad de información que posee cada uno respecto al devenir del relato, ya sea esta sobre los acontecimientos o sobre otros personajes. El punto de referencia del discurso marca esta relación que predispone las diferentes aptitudes del espectador respecto a las distintas fases de desarrollo del relato. Su uso puede influir en la

transmisión de un determinado ritmo en el espectador, lo que permite desarrollar una serie de tempos concretos en el devenir del discurso.

Esta focalización informativa plantea diferentes puntos referentes, independientes al sentido de la propia información.

#### **2.3.4.4.1.- Focalización interna**

El punto de vista del referente está situado en el interior del personaje que desarrolla una acción de la que puede conocer una parte o la totalidad de la información que trasmite. Este aspecto referente funciona independientemente de si se trata de un personaje que lleva el peso de la acción o si se trata de un planteamiento múltiple en el que diferentes personajes exponen su punto de vista.

El diseño de este recurso provoca la intriga en el espectador, que no conoce el posterior desarrollo de los acontecimientos o mantiene la duda de si lo que se le está contando es totalmente cierto.

#### **2.3.4.4.2.- Focalización nula**

En la que el narrador conoce toda la información de la historia y sus diferentes acciones, así como los aspectos objetivos y subjetivos de todos los personajes. Dicho narrador puede estar implicado en el relato en pantalla o intervenir desde fuera. Es también un recurso que lleva implícita la intriga en el espectador.

#### **2.3.4.4.3.- Focalización externa**

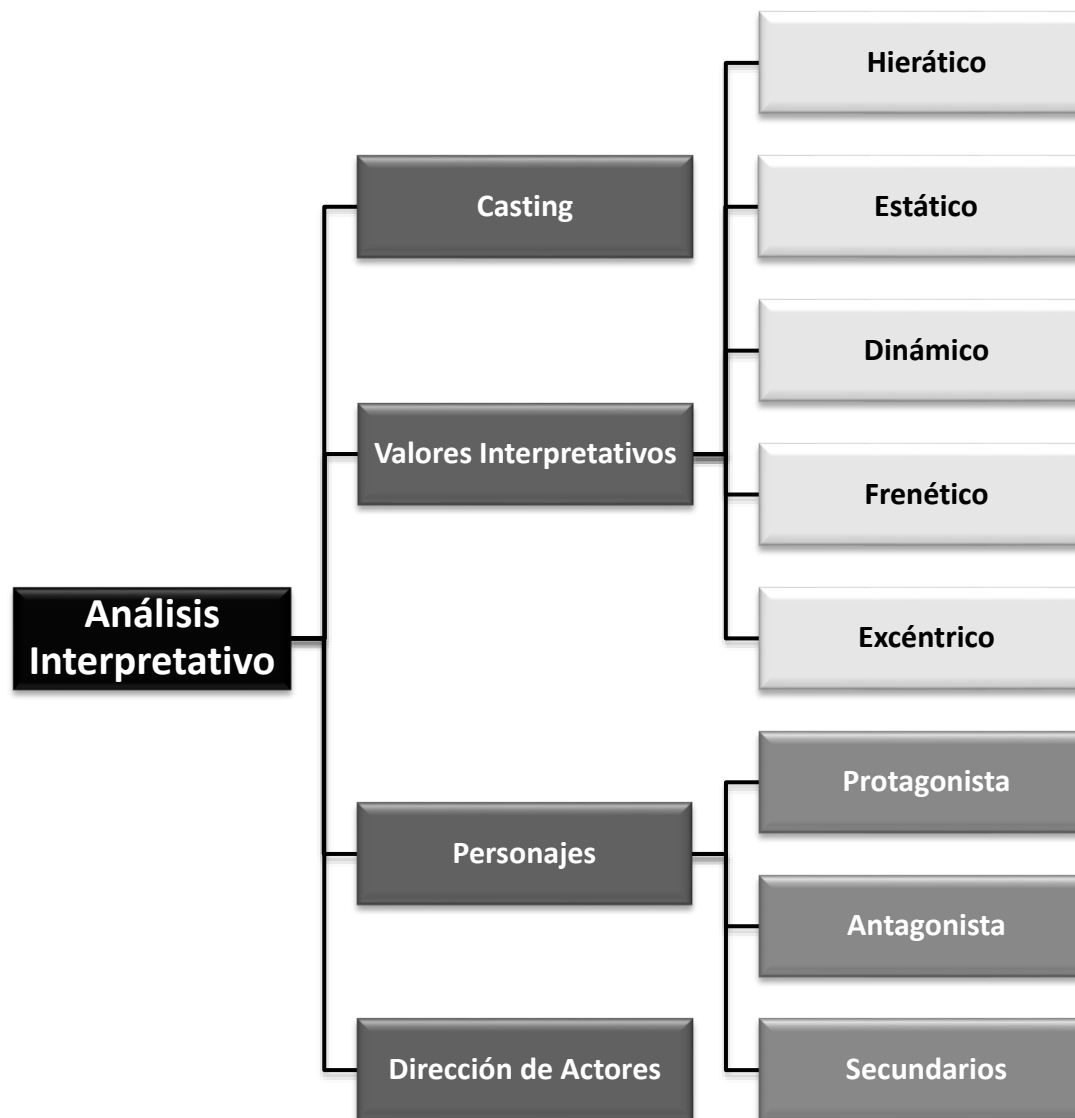
Aquella en la que el espectador recibe más información que los personajes que intervienen en las acciones que tienen lugar en el decurso de la historia. La aparición de este punto de referencia informativo provoca el suspense en el espectador, que conoce por adelantado determinados aspectos relacionados con las acciones llevadas a cabo por los personajes.

#### **2.3.4.4.- Focalización neutra**

En este caso, el personaje de pantalla tiene el mismo grado de conocimiento que el espectador. En esta situación se produce la sorpresa, ya que ambos van a reaccionar a la vez ante un desenlace de la historia.

#### **2.3.5.- Análisis interpretativo**

En este análisis se lleva a cabo una evaluación crítica del papel de los personajes en la historia, relacionando directamente las actuaciones de los actores, y la dirección de los mismos a través de los valores interpretativos que se le impone.



### **2.3.5.1.- Casting**

Elenco de actores elegido para llevar a cabo la interpretación de los personajes que intervienen en un relato. El director del film elige a los mismos en función del tipo de los valores interpretativos idóneos para el discurso narrativo diseñado. La acción de los actores responde a criterios físicos y profesionales en las películas menos comerciales, siendo en las producciones más ambiciosas donde las contrataciones responden a intereses comerciales.

### **2.3.5.2.- Valores interpretativos**

Características que debe reunir un personaje en un relato en función de las necesidades propias del relato. Este tipo de definición de carácter, conocido como registro actoral, debe estar diseñada previamente y controlada por la dirección.

Existe una tipología concreta para todo tipo de valores interpretativos.

#### **2.3.5.2.1.- Hierático**

Aquel que siguiendo un estereotipo teatral busca lo épico y sobrehumano.

#### **2.3.5.2.2.- Estático**

Basado en el propio peso específico del actor, su interpretación se enmarca en las consideraciones dramáticas y la tradición cultural.

#### **2.3.5.2.3.- Dinámico**

Interpretaciones relacionadas con personajes que poseen una fuerza vital que sobrepasa al propio actor.

#### **2.3.5.2.4.- Frenético**

Interpretación que refleja una desmedida preocupación por la expresión gestual y verbal.

#### **2.3.5.2.5.- Excéntrico**

Aquella en la que la interpretación busca exteriorizar la violencia de los sentimientos o la fuerza de la acción.



### **2.3.5.3.- Personajes**

Responsables del desarrollo de los acontecimientos principales de un relato. Son, asimismo, los encargados de llevar a cabo determinados recursos que permiten el funcionamiento planteado en el discurso. Su presencia no tiene porqué ser necesariamente antropomorfa, sino que puede presentar cualquier forma figurada, capaz de intervenir o incluso resolver cualquiera de los conflictos propios de un relato. En ocasiones puede perder su individualidad para pasar a ser grupal.

#### **2.3.5.3.1.- Protagonista**

Personaje principal de un argumento, en torno al que se mueven los acontecimientos y conflictos principales de un relato. Por definición debe ser el responsable de desencadenar el punto de ataque y de resolver el clímax en la estructura del guion.

#### **2.3.5.3.2.- Antagonista**

Personaje opuesto al protagonista en sus intenciones y métodos, con el que terminará por enfrentarse en uno o en varios puntos de conflicto.

#### **2.3.5.3.3.- Secundarios**

Aquellos personajes que apoyan la mayoría de los conflictos en los que se involucra el protagonista para dar cobertura al relato o para permitir el avance correcto del discurso. En ocasiones llegan a protagonizar conflictos menores fundamentalmente en los filmes que multiplican su temática.

#### **2.3.5.4.- Dirección de actores**

Trabajo de la dirección de un film encaminado a conseguir que, independientemente de la calidad del actor, se logre que su actuación corresponda a lo que la esencia del personaje precise para hacer que sea convincente y equilibrada.

### **2.3.6.- Análisis de producción**

Los criterios de una producción audiovisual han evolucionado en diferentes tipologías a lo largo de la historia, sin embargo su esencia no ha variado en exceso a pesar de los cambios que cada época ha ido adquiriendo en función de los razonamientos que se han seguido para lograr la mayor productividad a cualquier inversión.

#### **2.3.6.1.- Presupuestario**

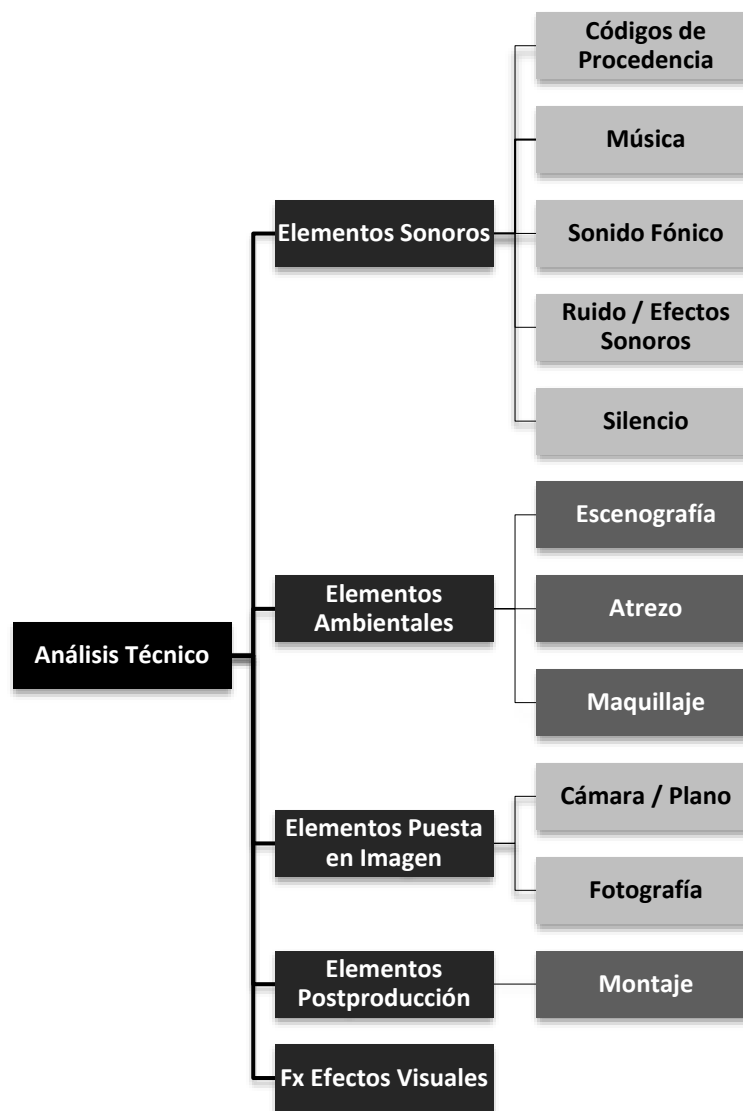
Referido a cualquier forma de inversión económica que se realiza para llevar a cabo un film.

### **2.3.6.2.- Ejecutivo**

Aquel que pone en relación los resultados obtenidos, en orden a la credibilidad del discurso narrativo, con el presupuesto disponible.

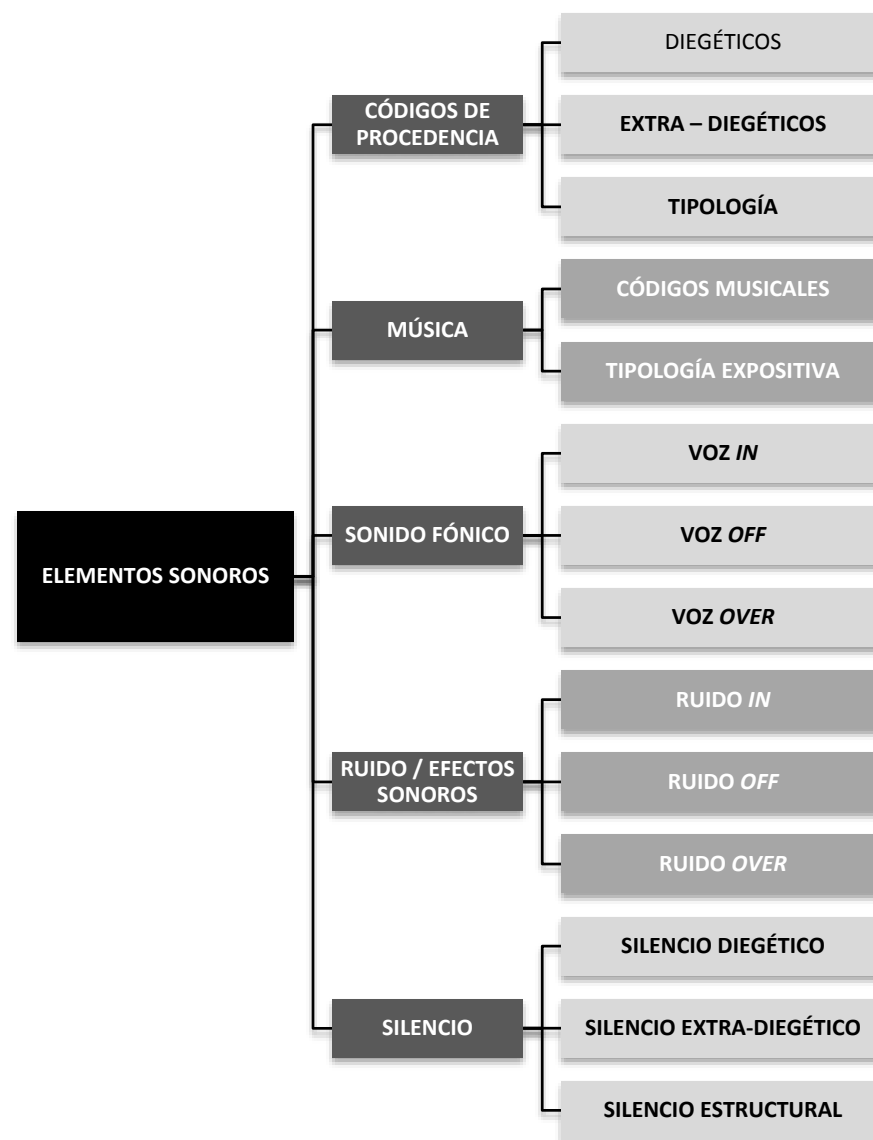
### **2.3.7.- Análisis técnico**

Elemento fundamental en el desarrollo del discurso. El diseño y uso de los aspectos técnicos pueden aportar los elementos necesarios para definir perfectamente la narrativa. En la mayoría de las producciones dependen del contexto cultural, los medios técnicos disponibles y de la pericia y el gusto del director.



### **2.3.7.1.- Elementos sonoros**

Todos aquellos elementos que la producción sonora aporta tanto al desarrollo propio de la narrativa, para hacer creíble el decurso del relato, como al enriquecimiento de la narración al proporcionar ciertos recursos que multiplican las posibilidades del proceso informativo. El material sonoro se manifiesta en cuatro formas concretas: música, sonidos o efectos sonoros, sonidos fonéticos y silencio.



### 2.3.7.1.1.- Códigos de procedencia

Son los puntos referentes que indican el origen de los sonidos cinematográficos. Según la narración pueden ser:

**A.- Diegéticos.** Aquellos cuya fuente emisora se encuentra en el interior del espacio representado. Este sonido puede afectar a los personajes al relacionarse en su entorno.

**A.1.- Encuadre.** En función de si se encuentran dentro o fuera de los límites del encuadre, puede ser **on - screen** cuando aparecen a la vista u **off - screen** cuando se oyen pero no se ven. En los planos con un desplazamiento de cámara pueden ser ambos.

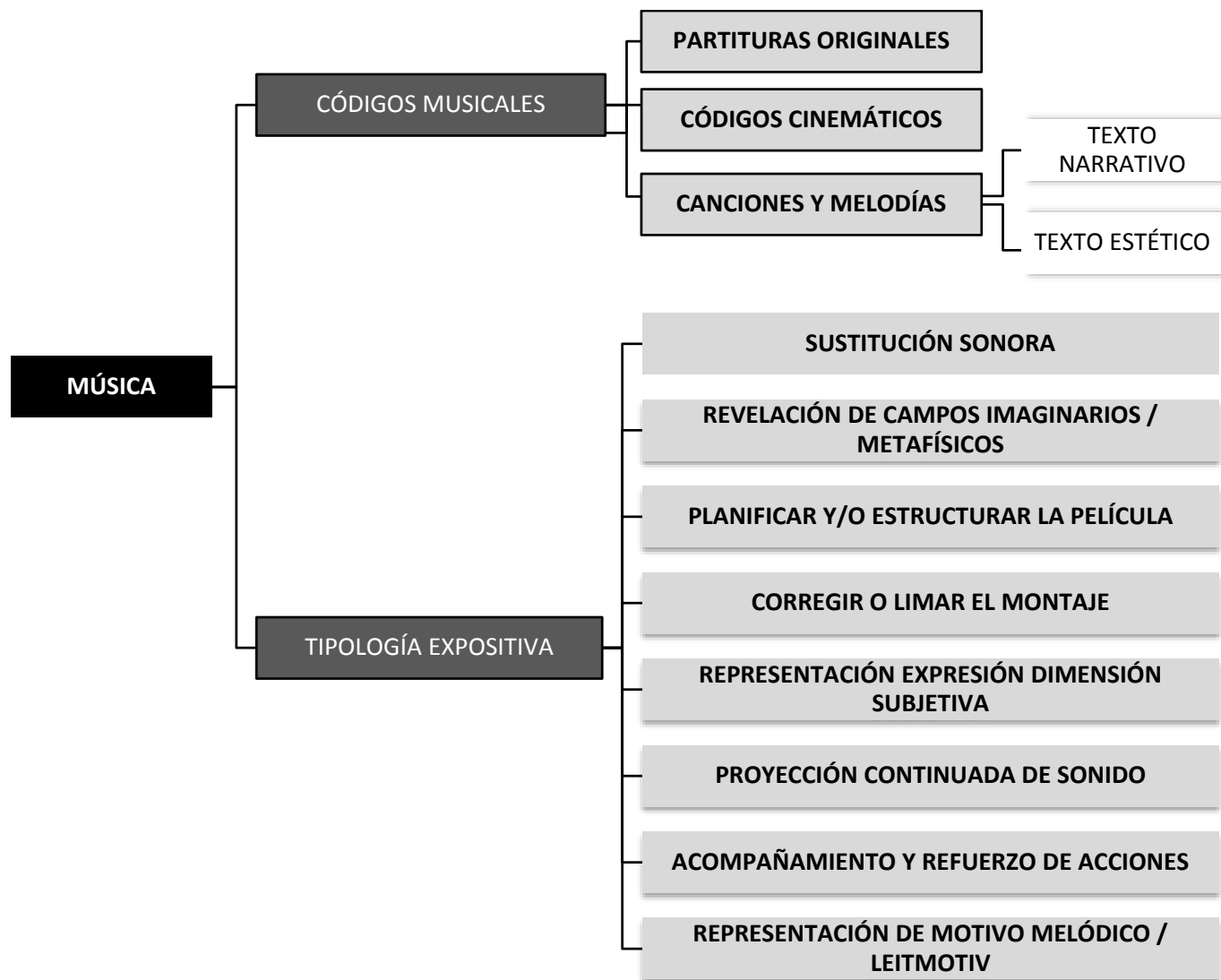
**A.2.- Psiquis.** Dependiendo del origen psíquico del sonido respecto a los personajes, puede ser **interior** cuando solo lo oye un personaje en un espacio subjetivo (podría llegar a considerarse *Over*) o **exterior**, en el caso en el que todos los personajes sean capaces de oír los sonidos de una realidad física objetiva.

**B.- Extra – Diegéticos.** Son los que tienen su origen fuera del espacio representado en pantalla. En todos los casos son de tipo **Over**, porque no provienen del espacio físico de la trama, no afectando su aparición a los personajes, que no pueden escucharlos.

**Tipología.** En conclusión, se pueden establecer tres categorías de sonidos. El sonido **In** es un sonido *diegético*-exterior *on screen*. El sonido **Off**: un sonido *diegético* exterior *off screen* y el sonido **Over**, siempre extra *diegético*, o el caso relativo del *diegético* interior (*on / off screen*).

### 2.3.7.1.2.- Música

Supone el elemento fundamental en la producción sonora de cualquier film. Como arte que se rige por leyes propias, posee una variedad de códigos que se desprenden de la particularidad del lenguaje musical percibido.



**A.- Códigos musicales.** Estos códigos pueden establecer relaciones de implicación con la imagen en distintos niveles.

**A.1.- Partituras originales.** Son códigos musicales puros y de procedencia *over* que se imponen sobre los demás códigos fílmicos presentes en la película, estableciéndose una relación de predominancia sobre los demás códigos sonoros en función del momento en el que aparecen. Compuesta expresamente para la película, tiene el fin de potenciar emociones y otras en general, que las imágenes por si solas no son capaces de expresar.

**A.2.- Códigos cinemáticos.** Con ellos se marcan o acompañan situaciones ofreciendo, con significaciones propias, una información que está consensualmente relacionada con un significado preciso. Su presencia va pasando desde un valor *diegético* a uno *no-diegético* entre estados narrativos, cambiando el punto de vista objetivo de la narración, en uno subjetivo o viceversa, y entre distintos sentidos temporales,

dando cuenta así de la existencia de un tiempo real o de un tiempo psicológico.

**A.3.- Canciones y melodías.** Códigos musicales puros y en su mayoría *diegéticos*. Juegan un rol importante en la construcción formal del film, al relacionarse con él como medio, en donde la música se convierte en un elemento más del colectivo fílmico operante en el film. La música se relaciona con los elementos estructurales de la película de forma igualitaria. En función del sentido del texto fonético de estos códigos, puede establecerse una diferenciación.

**a) Texto narrativo.** Cuando la letra de los temas hace una aportación a la historia.

**b) Texto estético.** Cuando la letra no hace ninguna aportación al contenido de la historia.



**B.- Tipología expositiva.** La música puede ser empleada en un extenso catálogo de formas que la hacen imprescindible en el decurso del discurso narrativo.

**B.1.- Sustitución sonora.** Utilizada en los casos en los que un fragmento musical sustituye un sonido propio del *film*.

**B.2.- Revelación de campos** Imaginarios o Metafísicos. En la que se manifiesta el estado de ánimo o el pensamiento de un personaje o una situación.

**B.3.- Planificar** y / o estructurar la película. Suele aparecer en películas con formato clásico de tipo ópera.

**B.4.- Corregir o limar el montaje.**

**B.5.- Representación de la expresión** de una dimensión subjetiva, que indica algo pensado o recordado por un personaje u objeto.

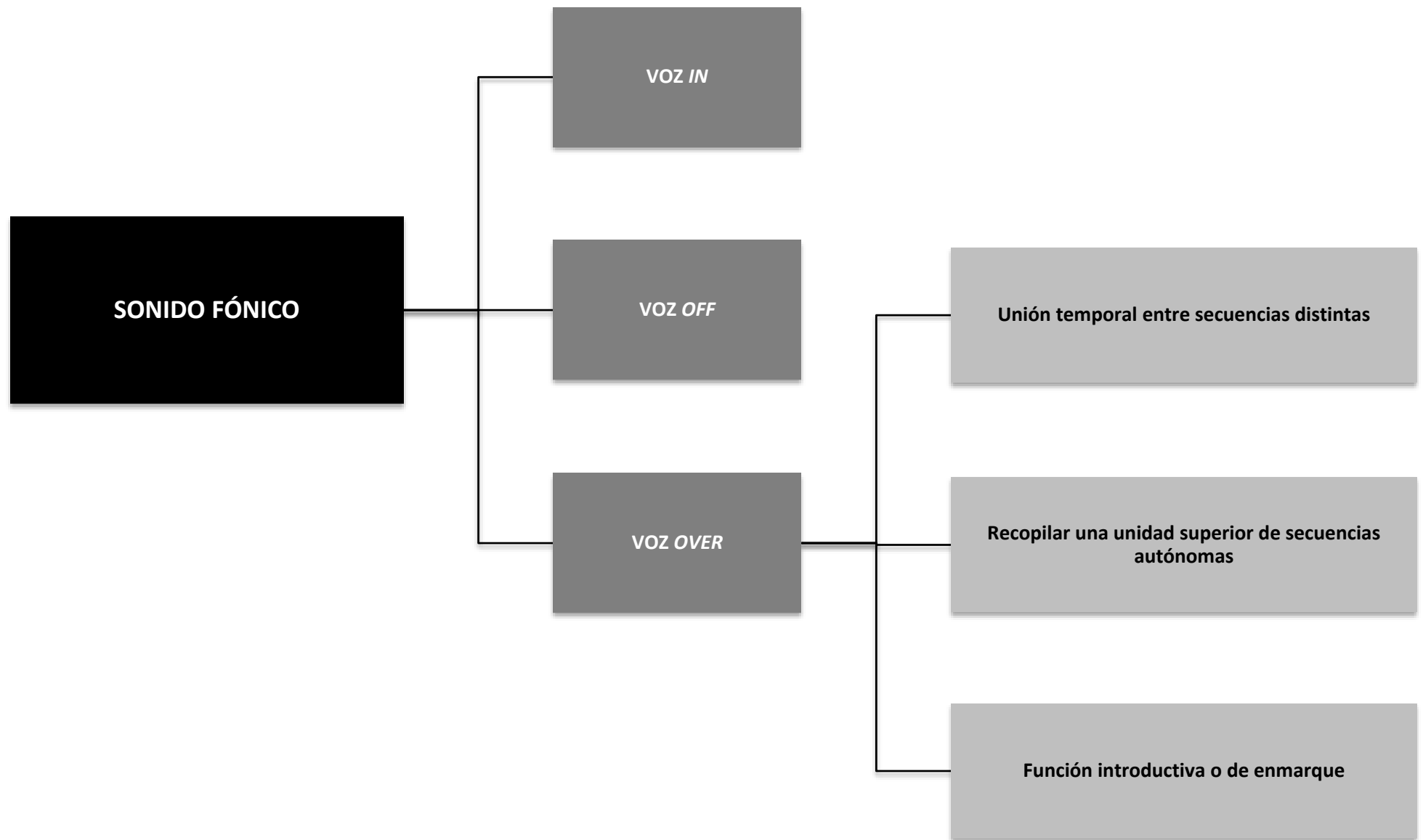
**B.6.- Proyección continuada** de un sonido.

**B.7.- Acompañamiento y refuerzo de las acciones** que lleva a cabo un personaje, al que puede llegar a sustituir como un motivo conductor

**B.8.- Representación de un motivo melódico o leitmotiv**, presentado como evocación de un personaje o una situación repetitiva.

#### 2.3.7.1.3.- Sonido fónico

Uno de los elementos narrativos fundamentales, depende sobre todo de su procedencia para aportar un sentido concreto al discurso planteado.



**A.1.- Voz In.** Es la que procede de un hablante encuadrado (toma directa o post- sincronización en estudio). Se asocia a lo verídico, en donde lo visual y lo audible ha sido registrado en forma simultánea.

**A.2.- Voz Off.** La que proviene fuera campo, de una fuente sonora excluida del encuadre de manera temporal.

**A.3.- Voz Over.** Aquella voz narradora fuera campo que proviene de una fuente excluida de manera radical del universo representado. La voz over o fuera campo puede cumplir diversas funciones como:

- a) **Unión temporal** entre secuencias distintas.
- b) **Recopilación** en una unidad superior secuencias autónomas.
- c) **Función introductiva** o de enmarque de ciertas secuencias.

#### 2.3.7.1.4.- Ruido / Efectos sonoros

Su uso aporta un aspecto fundamental en la creación de un fondo de credibilidad de las escenas mostradas. Supone una aportación básica para ampliar el campo visual y afectivo de una escena.

**A.1.- Ruido In.** Sonido dentro del campo visual de pantalla. Tiende a engrosar la veracidad de lo visible.

**A.2.- Ruido Off.** Sonido procedente de una fuente diegética no encuadrada, lo que puede presentarse como nexo entre distintas imágenes de una secuencia.

**A.3.- Ruido Over.** Sonido procedente de una fuente fuera campo de la escena. Puede llegar a asumir una función narrativa más abstracta.

#### 2.3.7.1.5.- Silencio

El de menor desarrollo de todos los sonidos, su uso puede ser básico para la comprensión al reforzar determinados aspectos afectivos. En el

desarrollo discursivo llega a convertirse en un elemento principal para el posicionamiento del espectador en la focalización.

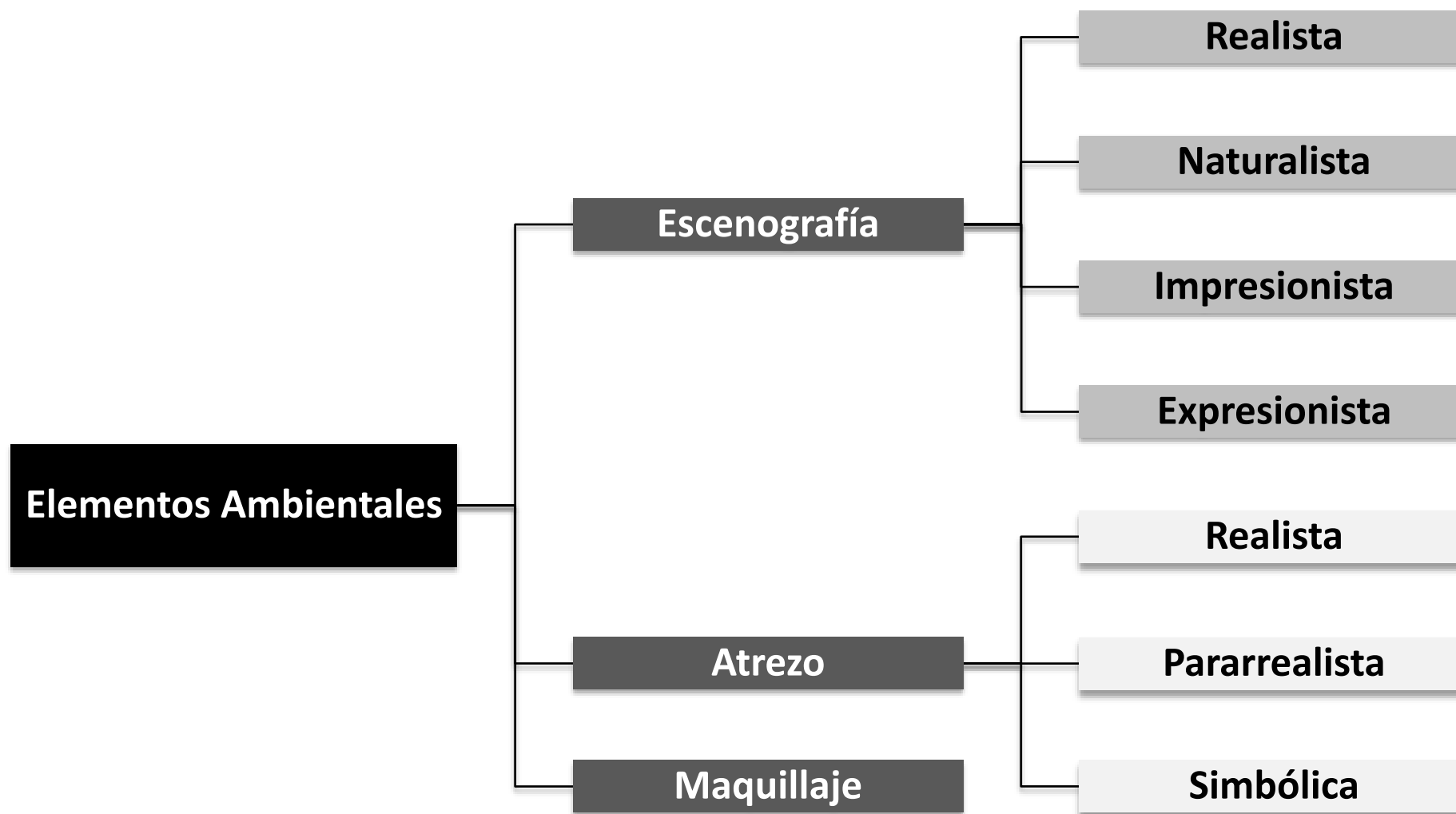
**A.1- Silencio *diegético*.** Aquel que anula el audio de los sonidos inscritos en la pantalla.

**A.2- Silencio *extra-diegético*.** Cuando la banda sonora carece de todo sonido, éste puede asumir connotaciones tanto oníricas como cómicas.

**A.3- Silencio *estructural*.** Ocurre cuando un silencio presente previamente en la película es empleado en un mismo punto estructural.

### **2.3.7.2.- Elementos ambientales**

Entendidos como los elementos principales diseñados para lograr la mayor credibilidad posible de un film. Dependen de la dirección artística y responden a los criterios más apropiados requeridos por el discurso.



#### 2.3.7.2.1.- Escenografía

Se ocupa de crear la ambientación precisa que requiere el relato para ser transmitido de manera exacta. El director artístico debe reproducir dicha ambientación en función de los criterios estéticos que persigue la producción. Su tipología puede ser variada en función del concepto estético que se plantea.

**A.- Realista.** Ajustado al relato, no tiene implicación en la acción.

**B.- Naturalista.** El decorado es el contrapunto de la tonalidad moral o psicológica de la acción.

**C.- Impresionista.** Se plantea bajo una dominante psicológica condicionando y reflejando el drama de los personajes.

**D.- Expresionista.** Recurso artificioso que busca provocar una serie de situaciones psicológicas inquietantes para el espectador.

#### 2.3.7.2.2.- Atrezo

Proceso de diseño encaminado a encuadrar y dar credibilidad a la historia a través de la vestimenta y atrezo de los personajes.

**A.- Realista.** Busca la realidad temporal de la acción.

**B.- Pararrealista.** Aporta estilismo a la moda de la época que representa.

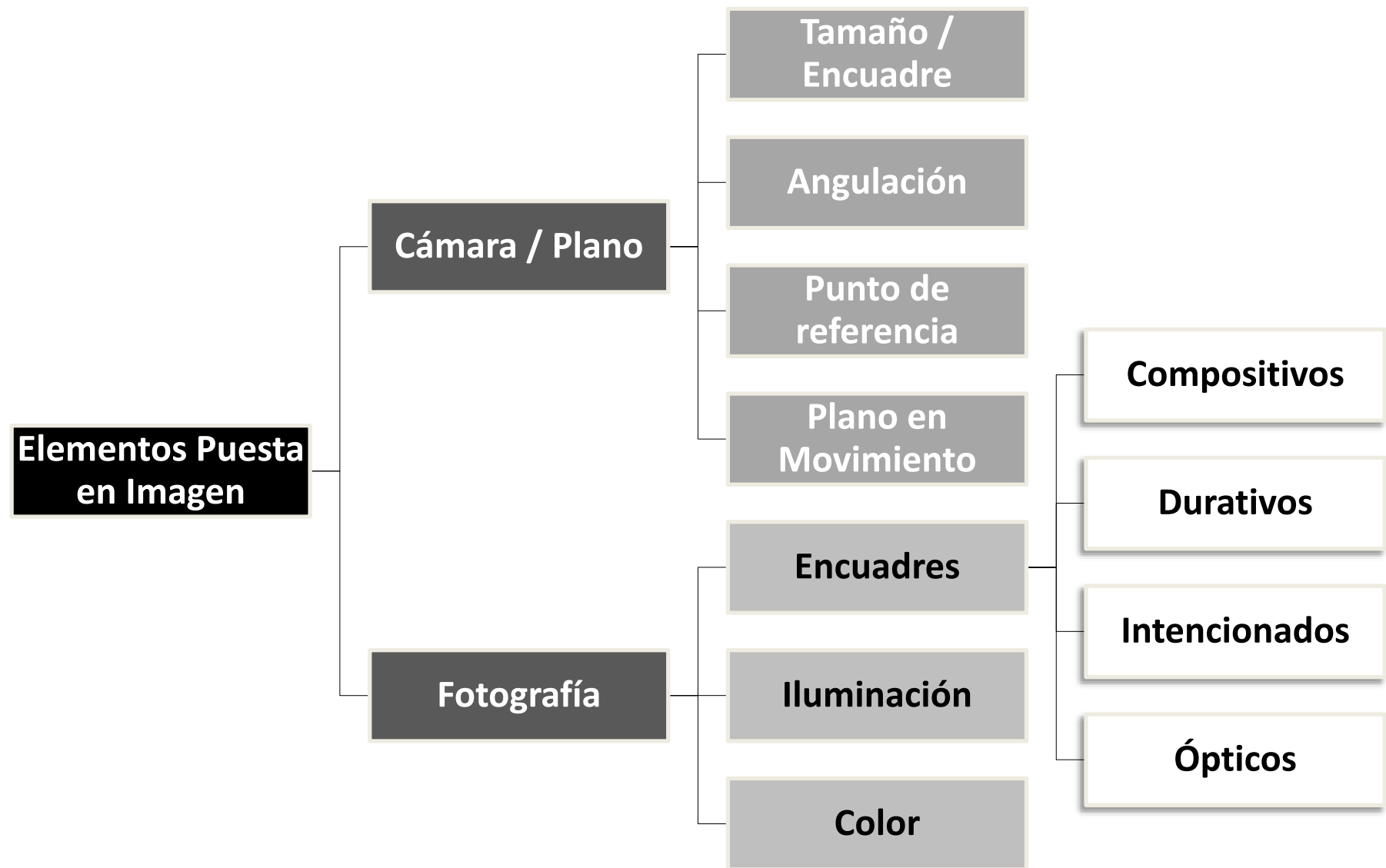
**C.- Simbólica.** Predomina el intento de simbolismo, identificaciones sociales o estados de ánimo frente al rigor histórico.

#### 2.3.7.2.3.- Maquillaje

Conjunto de técnicas de aplicación cosmética que se ocupan de variar el aspecto personal de cada actor para lograr la credibilidad buscada en el discurso.

### **2.3.7.3.- Elementos de puesta en imagen**

Aquellos elementos que emplean la fotografía y la cámara para aportar importantes recursos narrativos. El resultado de su aplicación es visible, fundamentalmente, en la composición de encuadres y caracterización de personajes a la hora de planificar la disposición de los cuadros de las escenas.

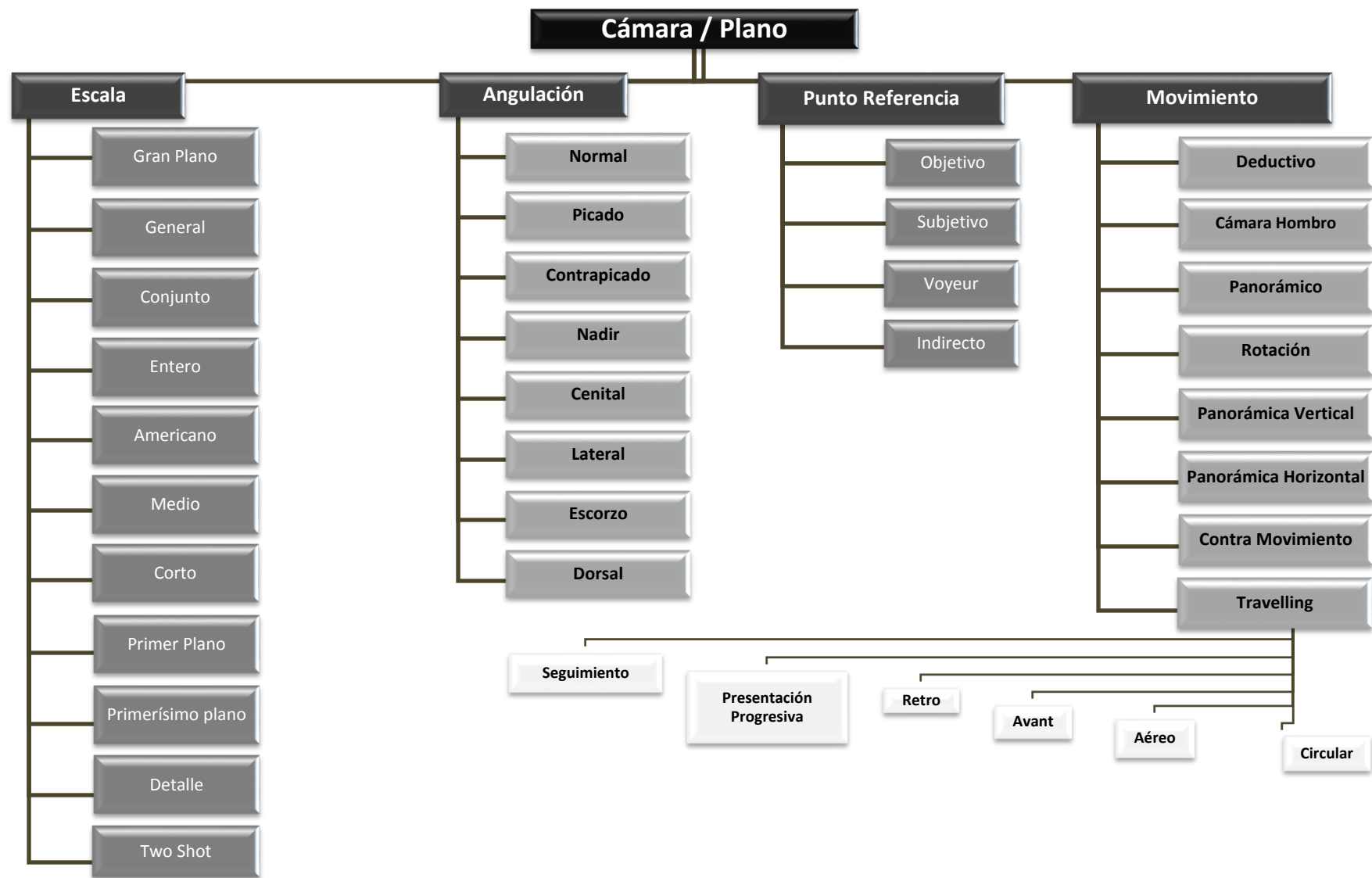




#### **2.3.7.3.1.- Cámara / Plano**

Todas las técnicas que se emplean para conseguir que los encuadres de la cámara y las ópticas muestren una serie de recursos narrativos en sí mismos. Estas técnicas se plasman en las composiciones que se representan en los planos, los cuales tienen una tipología diversa.

El plano es el encuadre a partir de un mismo punto de referencia de la composición visual que propone la situación de la cámara. Su tipología se establece en función de diferentes conceptos que pueden responder a criterios meramente espaciales o pueden derivar en una serie de recursos psicológicos propios de la narratología del discurso.





**A.1.- Tamaño / Escala.** Aquel tipo de planos que están delimitados en su encuadre por diferentes funciones descriptivas o psicológicas en función de la necesidad narrativa del discurso.

**A.1.1.- Gran plano general.** Se caracteriza por su amplio espacio escenográfico, en el que los personajes no son identificables a simple vista.

**A.1.2.- General.** Representa un espacio escenográfico en el que los personajes adquieren una presencia claramente identificativa respecto al escenario planteado.

**A.1.3.- Conjunto.** En el que se representa el objeto o personaje referente respecto a los elementos más cercanos.

**A.1.4.- Entero.** Encuadra en sus límites espaciales el cuerpo de entero de una figura humana.

**A.1.5.- Americano.** La cámara recoge una o varias figuras, aproximadamente desde la cabeza hasta encima de las rodillas.

**A.1.6.- Medio.** Aquel que muestra una figura humana hasta la cintura.

**A.1.7.- Corto.** En el que la figura humana es presentada hasta la altura del pecho.

**A.1.8.- Primer plano.** Recoge en sus límites espaciales la cabeza de un personaje.

**A.1.9.- Primerísimo plano.** Encuadra la cara de una figura humana.

**A.1.10.- Detalle.** Enmarca un objeto de la historia.

**A.1.11.- Plano dúo - *Two Shot*.** Presenta una toma de dos personajes en una misma imagen.

**A.2.- Angulación.** Especial disposición del eje del plano de cámara respecto a los referentes, empleado fundamentalmente en todas sus variedades para aportar un sentido psicológico o enfático a la narración.

**A.2.1.- Normal o neutro.** Con una disposición paralela al eje del visor, la cámara se coloca a la altura media de cualquier conversación o del centro de referente en pantalla.

**A.2.2.- Picado.** Angulación oblicua con origen superior de la cámara para mostrar un carácter humillante de un personaje.

**A.2.3.- Contrapicado.** Angulación oblicua con origen inferior de la cámara para mostrar un carácter predominante de un personaje.

**A.2.4.- Nadir.** La cámara se coloca debajo de la acción en un ángulo perpendicular a la escena.

**A.2.5.- Cenital.** La cámara se coloca completamente por encima de la acción, en un ángulo igualmente perpendicular a la escena.

**A.2.6.- Lateral.** La cámara se sitúa en un ángulo de 90 grados respecto a la escena.

**A.2.7.- Escorzo.** Cuando la cámara se coloca en un ángulo de 45 grados.

**A.2.8.- Dorsal.** Se muestra una parte del personaje por detrás, que presenta una visión frontal.

**A.3.- Punto de referencia.** Aquel que viene determinado por el punto en el que se sitúa la cámara en la referencia que el discurso quiere disponer al espectador.

**A.3.1.- Objetivo.** En el que se muestra un encuadre con un punto de vista propio de un espectador, ajeno a cualquier referente de la escena.

**A.3.2.- Subjetivo.** La cámara presenta lo que el personaje está viendo en primera persona.

**A.3.3.- Voyeur.** Técnicamente es un plano subjetivo al que se le añade una máscara para indicar un punto de observación concreto o un estado psíquico onírico.

**A.3.4.- Indirecto.** Aquel que muestra la realidad del relato a través de reflejos en otros objetos como espejos o el agua.

**A.4.- Plano en movimiento.** Planos que se apoyan en el movimiento de la cámara, que actúa como referente, para mostrar una acción completa o en parte. Las grúas y otros avances técnicos como la Steadycam permiten algunos movimientos absolutamente originales.

**A.4.1.- Panorámica vertical.** En el que la cámara, con el eje fijo realiza un movimiento vertical.

**A.4.2.- Panorámica horizontal.** En el que la cámara, con el eje fijo realiza un movimiento horizontal.

**A.4.3.- Rotación.** En el que el movimiento circular se realiza a partir del eje en el que se encuentra localizada la cámara.

**A.4.4.- Deductivo.** Muestra un movimiento continuo de cámara que se introduce en la acción, desde lo general a lo concreto, para mostrar un detalle.

**A.4.5.- Cámara en el hombro.** Realiza el seguimiento más realista de la acción con la cámara en mano, o el apoyo de la Steadycam.

**A.4.6.- Panorámico.** Movimiento que abarca todo o gran parte del cuadro de pantalla y finaliza mostrando un nuevo escenario de la acción.

**A.4.7.- Contra movimiento.** Presenta una plano en el que el referente lleva una dirección de movimiento contraria al de la cámara, con la que termina cruzándose en su desplazamiento.

**A.4.8.- Travelling.** Movimiento de cámara, montada sobre algún dispositivo que facilita su desplazamiento.

- a) **Seguimiento.** Movimiento en el que la cámara acompaña al referente por detrás.
- b) **Presentación progresiva.** El que muestra los detalles de un referente de pantalla.
- c) **Retro.** Movimiento hacia atrás que recoge el avance de un referente hacia la cámara.
- d) **Avant.** Movimiento hacia el referente que tiene una dirección opuesta a la cámara, a la que se dirige.
- e) **Aéreo.** En el que la cámara sigue al sujeto desde un punto de vista elevado.
- f) **Circular.** Movimiento circular realizado en torno al referente.

### 2.3.7.3.2.- Fotografía

La aplicación de las técnicas de enfoque, las teorías del color y de la luminosidad, gracias a las aportaciones de las ópticas y la película negativa, intervienen no solo en los encuadres, los enfoques y el posicionamiento de los referentes en las escenas, sino que pueden apoyar la narrativa del discurso creando efectos estéticos muy concretos, así como ciertas cargas tensionales en la presentación de los personajes en diferentes conflictos.

**A.1.- Encuadres.** Si bien los encuadres con mayor carga narrativa se recogen en el apartado de los planos, el resto de disposiciones compositivas del espacio fílmico dependen en gran medida de los efectos de iluminación y el sentido estético que impone el criterio del director y que ejecuta el director de fotografía.

**A.1.1.- Compositivos.** Aquellos que obedecen a procesos explicativos lógicos en el decurso del discurso narrativo.

**A.1.2.- Durativos.** Todos los planos que exceden en duración el normal proceso narrativo del discurso, con el fin de mostrar una estética personal en función del gusto del director.

**A.1.3.- Intencionados.** Son los que buscan un impacto visual basado en las luces más espectaculares, los encuadres más lógicos para provocar una continuidad lumínica correcta y aquellos que persiguen una evidente intencionalidad estética en sus fondos.

**A.1.4.- Ópticos.** Sistema de filmación en el que el resultado está marcado por el juego de las características ópticas de las lentes de las cámaras. Las posibilidades de progresión de angulares a teleobjetivos y sus implicaciones psicológicas, así como los planteamientos del punto de enfoque respecto a la longitud focal y su profundidad de campo, permiten una serie de aspectos fundamentales en los encuadres y su aprovechamiento en los montajes internos.

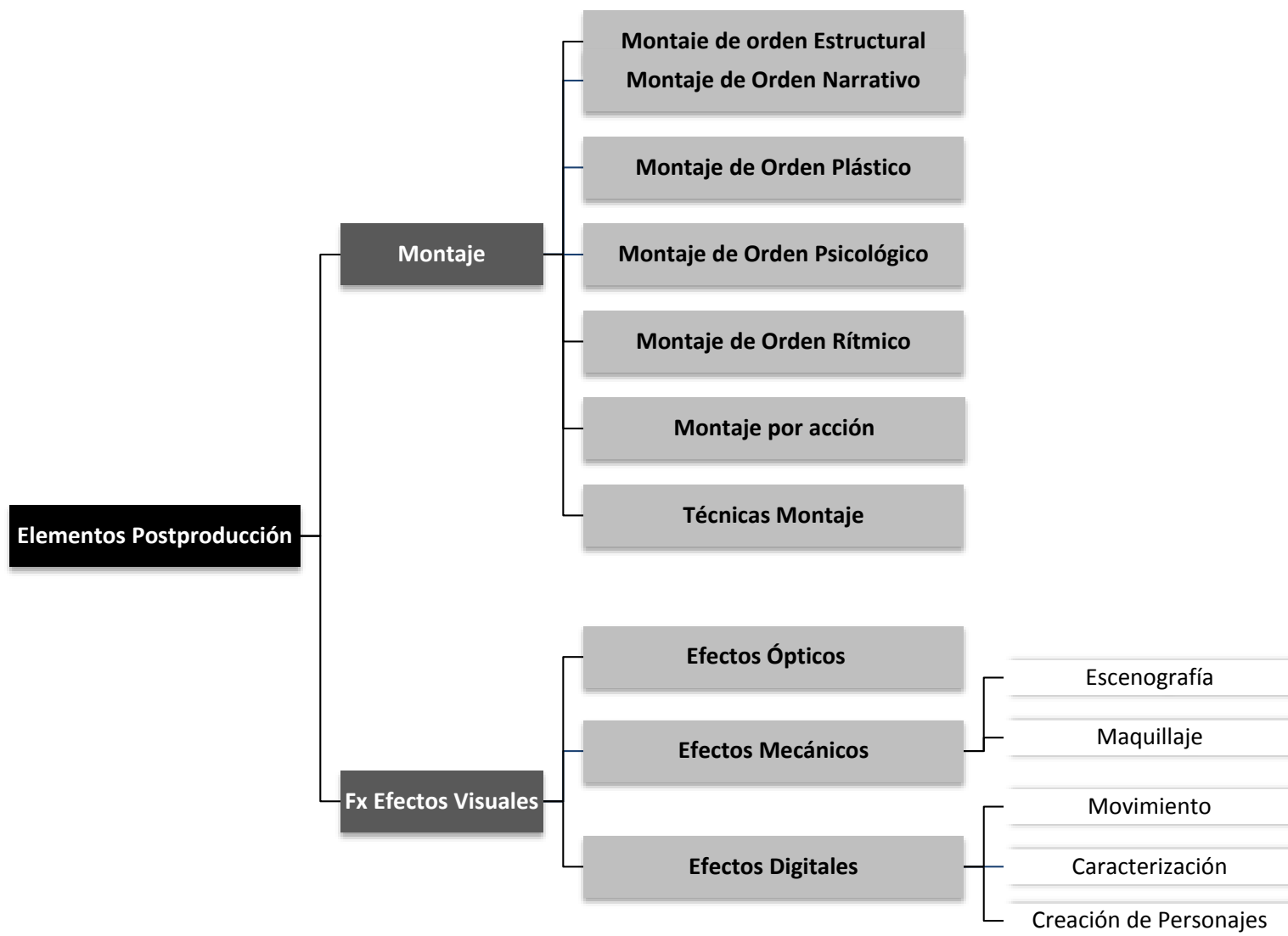
**A.2.- Iluminación.** Proceso técnico perfectamente planificado que contribuye de manera esencial a crear ambiente. Dicha planificación tienen como último fin la creación de crear un ambiente creíble más que real y busca los componentes de tensión melodramática y artística que pretende la dirección del film, de acuerdo a una estrategia narrativa predefinida.

**A.3.- Color.** Recurso técnico utilizado para aumentar el realismo o para lograr ciertos efectos como el 3D. Su empleo o ausencia establece claras connotaciones estéticas. Su efectismo narrativo tiene una amplia variedad de usos, tanto a nivel estructural como en aspectos psicológicos.

#### **2.3.7.4.- Elementos de postproducción**

Todos aquellos elementos técnicos que determinan, en gran medida, los resultados narrativos óptimos en cuanto a su sucesión lógica y estética respecto al planteamiento inicial de la producción de un film.





#### 2.3.7.4.1.- Montaje

Proceso narrativo que une los planos hasta formar las partes estructurales principales de un texto fílmico. Este proceso se encuentra al servicio de los criterios estéticos o discursivos planteados para transmitir un relato. Su función principal es aportar diferentes recursos narrativos en los que se crea el ritmo del film, la sensación y dirección del tiempo y la propuesta de una serie de conceptos ideológicos para que el espectador interactúe con el mensaje del director.

Se trata, entonces, de un procedimiento básico en la edición definitiva del discurso al presentar el orden de las diferentes partes del relato. Su desarrollo, en el que los planos se interrelacionan de manera intencionada con el anterior y el posterior hasta formar una secuencia, aporta una serie de recursos narrativos de primer orden, que tienen diferentes significados en función de la intención de la edición. A lo largo de la historia y en función de las relaciones contractuales establecidas con las productoras, la dirección del film ha quedado totalmente al

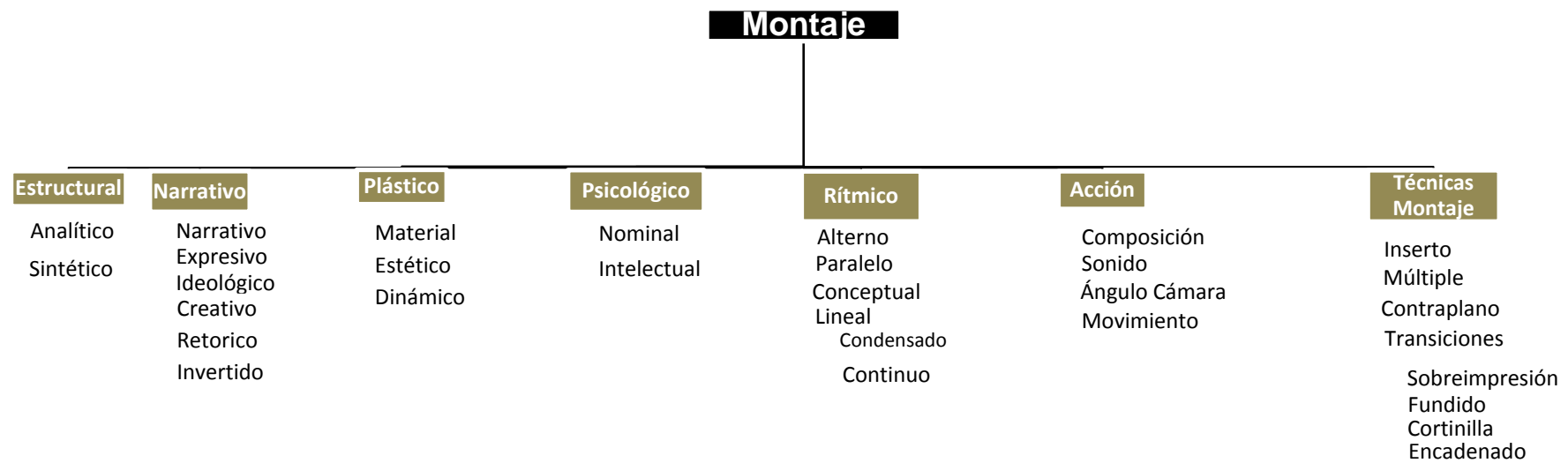
margen de la edición definitiva del mismo. En estos casos la firma de dirección no reflejaba su nombre sino que la autoría de la versión final quedaba de una manera abstracta bajo el pseudónimo de "Alan Smithee".

La estructura de un montaje debe responder a una serie de conceptos concretos en la definición espacio temporal de su trabajo

- **Plano:** Unidad básica de estructura, que viene determinada por el espacio entre dos cortes dentro del proceso visual. De una manera operativa se determinaría como el fragmento del *film* comprendido entre el encendido y el apagado de la cámara. Este aspecto es lo que también se define como toma.
- **Escena:** Determina una consecución de planos que conforman una unidad espacial o temporal complementaria, dentro de una secuencia.

- **Secuencia:** Unidad superior que se determina por el desarrollo de una acción completa. Se encuentra formada por la sucesión de planos.

Estos tres elementos deben seguir una coherencia lógica en su realización en cuanto a la continuidad que deben mantener. Para ello se determinará el tamaño y la duración que tengan en función de su contenido, ya sea este de tipo material, dinámico o estructural al marcar puntos fundamentales en el desarrollo del guion.





## **A.1.- Montaje de orden estructural**

**A.1.1.- Analítico o Externo.** Basado en la construcción de escenas a partir de planos que muestran un solo hecho, independientemente de su encuadre. El campo de dichos encuadres suele ser cerrado y de duración corta, en busca de una carga tensional.

**A.1.2.- Sintético o Interno.** Busca una estructuración más compleja al plantear encuadres amplios, con mayor carga descriptiva de personajes o conflictos, suficientes como para mostrar varios planos de la acción en un solo cuadro.

**A.2.- Montaje de orden narrativo.** Tipología más extendida en la que en líneas generales se atiende a un concepto relacionado con la intención más evidente del discurso. En la mayoría de las ocasiones

este tipo de montaje obedece a una estética propia de una época histórica o una corriente cinematográfica.

**A.2.1.- Narrativo.** Centrado en la evolución del relato. Se preocupa de contar los hechos, independientemente de su sentido espacial y temporal.

**A.2.2.- Expresivo.** Tipología que busca marcar el ritmo de los hechos en función del género de la película y la evolución de las acciones del relato. Para ello se apoya en una yuxtaposición de planos que pretenden reflejar un sentimiento.

**A.2.3.- Ideológico.** Aquel que busca una correlación discursiva basada en las ideas, en función del género del film o el mensaje que pretende mostrar el director.

**A.2.4.- Creativo.** El que pretende que la edición sea protagonista de un orden nuevo del relato a partir de diferentes recursos de juego espacio temporal.

**A.2.5.- Retórico.** El que está basado en criterios expresivos que buscan continuas reacciones en el espectador, al que se le deja repetidamente interpretar los enlaces de manera interactiva con la propia edición del relato.

**A.2.6.- Invertido.** Aquel que altera la sucesión cronológica a partir de un planteamiento temporal subjetivo.

### **A.3.- Montaje de Orden plástico**

Yuxtapone imágenes con analogías de diferentes tipos.

**A.3.1.- Analogía de contenido material.** Conocido como *Match cut*. La transición se basa en una identidad, homología o semejanza formal de los planos. En este tipo de montajes, el desencadenante de la transición entre planos es una forma, color, dimensión o sonido.

**A.3.2.- Analogía de contenido estético.** Enlaza los planos en base a una composición estética de las imágenes.

**A.3.3.- Analogía de contenido dinámico.** Basada en movimientos o sonidos análogos de personajes u objetos diferentes.

### **A.4.- Montaje de orden psicológico**

A través de la sucesión consecutiva de dos planos muestra analogías de carácter psicológico explícito, dejando la interpretación de las mismas al criterio del espectador.

**A.4.1.- Analogía de contenido nominal.** Planos que unen una secuencia que va a ser evocada con el objeto evocado. Para ello se utilizan recursos sonoros, planos detalle, etc.

**A.4.2.- Analogía de contenido intelectual.** La transición se provoca a través de evocaciones de carácter mental.

### **A.5.- Montaje de orden rítmico**

Tipología que maneja, a través de la duración del plano y la composición de los encuadres el sentido rítmico de la narración.

**A.5.1.- Lineal.** Pretende una línea narrativa consecutiva.

- a) **Continuo.** La acción corresponde a una línea consecutiva espacio temporal.
- b) **Condensado.** Desarrolla una narración continua y lineal completa, anulando las elipsis. Integra diferentes momentos narrativos en distintos procesos de espacio o tiempo.

**A.5.2.- Alternativo - Cross cutting.** Muestra la yuxtaposición alternada de 2 o más acciones entre las que existe una correspondencia temporal lineal estricta.

**A.5.3.- Paralelo.** Utilizado en la yuxtaposición de varias escenas sin correspondencia espacio temporal.

**A.5.4.- Conceptual.** Aquel que trata de mostrar partes del film en el que lo importante es transmitir conceptos o informaciones, independientes de la línea narrativa que lleve el discurso.

Una vez que se establecen las correspondientes tipologías convenientes, la edición debe definir las diferentes transiciones, a través de las técnicas de montaje que implican una serie de aspectos narrativos perfectamente identificables por el espectador.

**A.6.- Montaje por acción.** Aquel que lleva a cabo la continuidad en el montaje uniendo los planos por las similitudes de las acciones que muestran.

**A.6.1.- Composición de plano.** En el que los planos se unen aprovechando la similitud compositiva de las escenas.

**A.6.2.- Sonido:** Aquel que utiliza las conexiones sonoras de los planos.

**A.6.3.- Ángulo de cámara.** En el que el recurso empleado es la correspondencia en la angulación de la cámara.

**A.6.4.- Continuidad de Movimiento.** Motivado por las semejanzas en la disposición o dirección de un movimiento.



**A.7.- Técnicas de montaje.** Diferentes recursos empleados en el montaje para llevar a cabo el proceso de paso entre planos, desde el más simple que es el corte sin ninguna transición evidente a otros más complejos. Sus significaciones simbólicas, formales o conceptuales son de lo más variadas y dependen del sentido que el director y el montador quieren dar en cada tramo narrativo del relato.

**A.7.1.- Transiciones.** Paso entre dos imágenes, cuando es utilizado con un sentido narrativo. De entre toda la tipología posible, se han elegido las más características:

**A.7.1.1.- Sobreimpresión.** En la que los planos se superponen pero dejan ver las dos partes. Pueden reflejar un paso de tiempo o un cambio de realidad, de una objetiva a una subjetiva.

**A.7.1.2.- Fundido a negro.** También llamado *Fade In* cuando se hace la transición de la imagen desde negro o

*Fade Out* cuando ocurre al contrario. Se utiliza para cerrar o abrir una secuencia.

**A.7.1.3.- Cortinilla.** Inserto de un plano sobre el anterior al que desplaza para marcar un paso de tiempo. Se trata en definitiva de un efecto gráfico.

**A.7.1.4.- Fundido encadenado.** El que presenta dos escenas yuxtapuestas con idéntica composición pero que varían para dar impresión de avance en el tiempo.

**A.7.2.- Inserto.** Plano que se introduce entre otros dos para destacar un objeto o un personaje importante para la secuencia.

**A.7.3.- Dúo - Two Shot.** Presenta una toma de dos personajes en una misma imagen.

**A.7.4.- Múltiple - Split Screen.** Muestra dos o más acciones simultáneas en una toma. Es conocido como pantalla partida.

**A.7.5.- Contra plano.** Es un paso de un encuadre al siguiente en una misma escena desde un punto de vista opuesto.

#### **2.3.7.4.2.- FX. Efectos visuales**

Hacen referencia al catálogo de técnicas aplicadas a diferentes elementos estructurales y narrativos que se emplean con el fin de lograr la mayor credibilidad posible en el planteamiento de las escenas, o aportar un grado de espectacularidad al contexto narrativo del discurso. Su uso implica a diferentes apartados del planteamiento discursivo establecido por la dirección del film. Las nuevas técnicas digitales provocan una división tipológica:

**A.1.- Efectos ópticos.** Son los que se logran a través de la manipulación de las imágenes filmadas con técnicas fotográficas que afectan a los encuadres, o movimientos ópticos.

**A.2.- Efectos mecánicos.** Los que se realizan con el apoyo de técnicas que preparan las escenas en el mismo rodaje. Es lo que conocemos como efectos especiales.

**A.2.1.- Escenografía.** Son los que afectan a los fondos de decorado y a las condiciones ambientales de la escena. En él se incluye el uso de maquetas, etc.

**A.2.2.- Maquillaje.** Aquellos que tratan de reproducir una serie de características de los personajes y referentes acordes con la ambientación de la realidad planteada.

**A.3.- Efectos digitales.** Aquellos que se llevan a cabo en el proceso de postproducción mediante tecnología informática. En muchos casos tienen un apoyo en técnicas que precisan de una serie de tratamientos que se realizan en la fase de grabación. A nivel general pueden afectar a una parte o la totalidad de una secuencia, así como al conjunto de referentes de un plano o simplemente a ciertos detalles de los mismos. Su presencia en las producciones es variada y afecta a diferentes ámbitos.

**A.4.1.- Movimiento.** Destinados a crear sensación de movimiento en las escenas. Se ocupan fundamentalmente de establecer fondos completos o fragmentos de un entorno concreto para aportar una sensación de movimiento nueva.

**A.4.2.- Caracterización.** Los que buscan dar un aspecto creíble a criaturas de nueva creación, a los aspectos físicos de seres reconocibles o a las transformaciones de ciertos personajes a las que asiste directamente el espectador.

**A.4.3.- Creación de personajes.** A través de los efectos se puede asistir a la creación de un personaje con características únicas, cuya identificación física o sus particularidades vitales solo pueden mostrarse por medios digitales.

## **2.4.- FUENTES**

Como cualquier proyecto de investigación del área de la Comunicación Audiovisual, el presente estudio se ha servido de una serie de fuentes dispares. De una parte las publicadas en papel ya sean revistas, libros científicos o publicaciones de carácter didáctico o divulgativo. También se han consultado algunas páginas web como apoyo a la hora de la catalogación y la información sobre los objetos de análisis y personajes relacionados con ellos. En la red se han podido consultar algunas publicaciones en formatos digitales.

Completan las fuentes diferentes recursos audiovisuales como documentales y sobre todo películas, hasta sumar un total de 700 títulos visionados en algo más de 3 años que comenzó esta investigación. A todo esto hay que sumar el tiempo dedicado al visionado, crítica y análisis de filmes que mi carrera profesional, relacionada con la docencia en el área de Comunicación audiovisual, me ha permitido elaborar desde el curso 2005 / 2006.

No deben obviarse, por supuesto, los encuentros con profesionales de la docencia y la producción de filmes, que a lo largo de estos años me han aportado una serie de puntos de vista en el análisis cinematográfico enormemente enriquecedor. A través de encuentros científicos y docentes de distinto tipo y cientos de horas de conversación y discusión, se han recopilado los nombres, corrientes ideológicas y puntos de vista de lo más dispares. Todos estos datos han terminado por aportar un criterio distintivo en el proceso crítico y analítico de los textos fílmicos en general.

### **2.4.1.- Publicaciones en papel**

Destacan en este punto las publicaciones que merecen mayor credibilidad científica, fundamentalmente obras con un rigor estricto como las publicadas por Icono 14, que han aportado una reunión de especialistas de lo más completa a la vez que variada en diferentes áreas de la temática de la investigación.

A partir de aquí han servido de gran apoyo las publicaciones de investigadores especializados en aplicaciones realmente prácticas en diferentes materias, fundamentalmente aquellas centradas en análisis y métodos de aplicación de diversas técnicas como el guion o la narrativa. En este apartado es donde aparecen los autores más conocidos y los injustamente menos valorados de la bibliografía utilizada.

Se han consultado publicaciones con grandes nombres pero que en el fondo poco han acabado aportando dado su carácter fundamentalmente teórico y denso, excesivamente preocupadas por los elementos de carácter conceptual que caen demasiado a menudo en redundancias, llevando en ocasiones al equívoco.

Otro tipo de publicaciones incluidas tradicionalmente en el apartado científico se pierden de continuo en puros análisis contextuales de las obras fílmicas, a partir de la base de otras disciplinas o sub disciplinas

científicas como la sociología, la filosofía o la historia. Este conjunto de obras ha resultado excesivamente parcial e incompleto para la investigación, quedando muy alejado de la posibilidad de ser tenido como referente en un método tan práctico como el propuesto.

Las publicaciones periódicas han ido perdiendo un cierto método de análisis con criterio. Al arrinconar un rigor metodológico claro, se van perdiendo en puras evaluaciones personales que siempre estarán bajo una cierta sospecha por resultar ciertamente arbitrarias, en función del medio en el que se publican.

#### **2.4.2.- Publicaciones en la red**

Dentro de la enorme oferta que ofrece la red, se han utilizado referencias de las páginas web con cierto criterio y a nuestro entender mayor credibilidad. Si bien es cierto que en el área de la cinematografía crece exponencialmente el número de páginas, blogs, etc. cada vez son

menos las direcciones fiables por la falta de rigor científico. Por ello hemos abierto un hueco como fuentes de información básica, a aquellas que pertenecen a portales de mayor oficialidad, por aquello de estar más cerca de los datos reales y las que pretenden tener una mayor credibilidad en los criterios de aplicación en los textos expuestos.

La situación actual de la crítica, por otro lado admitida con cierta resignación, es la que lleva al planteamiento de una investigación que desarrolle un proceso metodológico que trate de incluir todos los aspectos propios de una película, tanto intrínsecos al puro lenguaje fílmico como a las circunstancias externas que rodean a la producción del mismo: su momento histórico, el carácter del director y el sentido de su mensaje, así como las posibilidades técnicas de que dispone o la intervención del cuerpo actoral y la producción.

La trayectoria de un director marca, muchas veces, el que su estilo personal quede en ocasiones como un sustrato que no se aprecia

adecuadamente. El que tradicionalmente se le considere como un buen dominador de ciertos elementos narrativos o técnicos permite, equivocadamente, que se le valore el empleo de dichos recursos aunque realmente en algunas de sus obras se inserte de una manera cansina, fuera de un correcto empleo en la narrativa de la película. Evidentemente, este aspecto puede ser contrariamente mal interpretado cuando el director utiliza correctamente una serie de recursos que a veces no se le reconocen porque no ha sabido emplearlos o han estado ausentes en otras de sus obras.

En vista de que las publicaciones especializadas no acaban de dar un enfoque unitario y definitivo, y que los resultados son, la mayoría de los casos, anárquicos en sus criterios de valoración, basados en jerarquías estéticas de carácter subjetivo sin base de conocimiento contrastada, se observa prioritario el planteamiento de una base metodológica que trate de establecer juicios de valor unitarios.

### 2.4.3.- Producciones

El principal objeto de estudio, las producciones de diferentes épocas, estilo, escuelas y directores, suponen la principal fuente de información para un planteamiento de análisis como el propuesto. Los estudios fílmicos tienen una ventaja fundamental sobre otro tipo de obras sometidas a cualquier metodología analítica.

En primer lugar las obras se conservan, por regla general, en un buen estado de conservación. Su evolución histórica y estilística se encuentra directamente relacionada con los movimientos sociales, históricos y culturales de la época en la que se llevaron y se llevan a cabo. Su entorno cronológico no está muy alejado del momento actual, al no tener una trayectoria histórica tan dilatada como otras artes o manifestaciones culturales, lo que facilita un conocimiento más preciso de todos los condicionantes que rodearon a cada producción. De igual modo, se

tiene una constancia real del entorno estético que ha llevado a cabo un análisis crítico de los textos fílmicos a lo largo de su pequeña historia.

Todo ello ha facilitado el que se pueda acceder a las fuentes de primera mano y que estas supongan el objeto principal de análisis, pudiendo dejar de lado, dicho sea con todos los respetos, otras evaluaciones que se han ido realizando en diferentes momentos. Los medios técnicos actuales permiten además tener una visión de conjunto y un acceso casi ilimitado a todas las producciones necesarias para tener unos puntos de vista más precisos, independientemente de si el análisis que se pretende es cultural, conceptual, referido a una época histórica, una escuela o un autor determinado. Por ello, el visionado de las propias obras objeto de estudio, bajo unos criterios críticos uniformes, ha supuesto la principal fuente de identificación de los elementos considerados principales para la elaboración de la metodología propuesta.

## 2.5.- CONCLUSIONES DE LA PARTE TEÓRICA

En un estudio de carácter metodológico como el propuesto, es fundamental determinar qué herramientas se van a emplear y la definición de las mismas para poder entender su aplicación práctica. Dicho método responde a una estructura por bloques, que a su vez se subdividen en diferentes aspectos de relación temática, para delimitar los posibles entornos de un texto fílmico, sus contenidos temáticos y sus recursos narrativos y técnicos.

Cualquier tipo de análisis metodológico establecido para la elaboración de una crítica narrativa, debe mantener una serie de criterios fijos que incidan en aspectos fundamentales de observación, tanto los que hacen referencia al contexto del film como los que se desarrollan en la propia narrativa del texto fílmico. Este estudio global tiene definidos todos sus términos en los aspectos recogidos en el punto 2 del presente análisis de los diferentes epígrafes así como en las definiciones y en la taxonomía de nuestra propuesta.

El análisis busca, en primer lugar, definir un contexto acertado, tanto cultural como histórico, para desarrollar correctamente la evaluación de los componentes del contenido temático y de la elaboración de los elementos narrativos del discurso. Este presupuesto metodológico pretende entender cuál es el punto de partida del emisor del texto fílmico: la dirección, respecto al receptor del mismo: el espectador. El presente trabajo persigue determinar la corrección, en función de los elementos analizados, del planteamiento narrativo del discurso del texto fílmico.

La relación entre las partes afectadas en el mensaje que supone un texto fílmico, se ordena gracias al planteamiento de una metodología de análisis que mantenga una coherente definición de los términos que servirán de baremo en el análisis y su entorno. La falta de un criterio metodológico cerrado, basado en un corpus definitorio claro, provocaría un evidente desajuste entre la obra producida y el análisis llevado a



cabo. Se conseguiría únicamente un ejercicio basado en la reinterpretación de la información vertida sobre la obra, a partir de los preceptos que deje entrever el autor del film pero tamizado, en primera instancia, por una opinión de criterio a veces de carácter excesivamente personal.

Para evitar esta pérdida de parcialidad aparece como prioritario el desarrollo de una metodología homogénea que llegue a valorar todas las películas, independientemente de su género o la época de producción, bajo unos parámetros de ecuanimidad más ajustados, lo que favorecería incluso el propio planteamiento de las realizaciones, que en la mayoría de las ocasiones pretenden imponer una serie de criterios estéticos unilaterales, basados en una relación de total arbitrariedad al aplicar una metodología excesivamente personal.

Los criterios de los que se parte para llevar a cabo un análisis crítico en mayor o medida de profundidad, sea este una simple crítica un análisis

formal o de contenido o un simple resumen, siempre está sujeto al trasfondo subjetivo del autor en función de su cultura, gusto y reminiscencia cinematográfica. Debe entenderse este último término no sólo como la cantidad de películas visionadas sino como el recuerdo subyacente de dichas obras, en función de la experiencia transmitida por las mismas en un momento concreto de su visionado.

La interdisciplinariedad de los criterios aplicados en la actualidad a la crítica cinematográfica y el tratamiento de la misma como un simple ejercicio de comparativa, entre los criterios personales de los críticos, ya sean estos de orden estético, técnico o incluso de aplicación arbitraria hacia determinadas estéticas o realizadores, deberían enriquecer en sí mismo el ejercicio de la práctica crítica. Sin embargo, al no responder a criterios unificados y metodológicamente asentados, actúan de manera contraria, provocando un efecto rebote que solo aporta confusión e indefinición de los aspectos básicos de la propia interpretación de un film.

Todo este planteamiento global postula una confusión sobre el resultado final ante una obra que ha debido de seguir una serie de criterios fijos en la realización de la misma. Es necesario, entonces, la aplicación de una metodología que integre los diferentes aspectos que componen el mensaje de la sintaxis cinematográfica para, en primer lugar, unificar estos criterios seguidos por el realizador de la obra y el encargado de elaborar una valoración seria de la misma.

Por lógica extensión, esta unificación de criterios servirá para dar una cohesión en las actuaciones críticas a diferentes niveles, así como para dar una coherencia adecuada a los resultados científicos que hablarían un mismo idioma, aplicando el papel que corresponde convenientemente a cada una de las disciplinas que aportan una parte al todo que es la realización de una obra cinematográfica.

Este último punto manifiesta de forma clara que la realización de un análisis crítico conlleva, sin un método científico independiente, una carga excesiva de arbitrariedad. El interés por la temática o el tiempo fílmico de una obra, el mensaje intrínseco de la obra que el director ha querido dejar impreso en la obra, la aparición de nombres concretos, ya sean estos la productora, el director o los actores, el ambiente marcado por la fotografía o el momento personal del crítico pueden actuar como un estigma favorable o negativo en la realización del análisis fílmico.

Esta base metodológica debe ayudar también a aquellos que están en disposición de llevar a cabo la realización de un texto fílmico para que puedan conocer que es lo que desde el punto de vista científico se le va a exigir por parte de aquellos que apliquen con rigor el sentido crítico a sus obras.



### **3.- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

### 3.1.- OBJETO MATERIAL

El principal objeto formal de la investigación son los textos fílmicos de narración de ficción, es decir largometrajes cinematográficos. El planteamiento metodológico que se propone es llevar a cabo un modelo de análisis del resultado narrativo a partir del desarrollo de un guion, que plantee una argumentación concreta y una temática identificable.

A partir de este punto se propone un desarrollo analítico completo de los aspectos narrativos más destacados en la construcción cinematográfica. Se considera, entonces, que un texto fílmico objeto de estudio tiene una parte de acción, que supone la historia, presentado bajo unas normas narrativas, empleadas con mayor o menor corrección y originalidad, esto es: el discurso. Dependiendo de la intención del director, aparece una segunda parte, que utilizará el argumento y la orientación temática para disponer el grado de emoción del film para llegar al plano más personal del espectador.

El objeto de estudio debe ser necesariamente cualquier relato fílmico que muestre una acción más o menos desarrollada, independientemente de su metraje. Considerando la opinión de Bordwell y Thompson (2003), un texto fílmico que presente "...una cadena de acontecimientos con relaciones causa efecto, que transcurre en el tiempo y el espacio...". Esto no excluye a las filmaciones de género documental.

Delimitando el punto de vista del objeto formal, se establece que todos los filmes son susceptibles de evaluación a partir del análisis metodológico propuesto. El entorno del modelo analítico contempla la época histórica o el entorno cultural de la producción, el estilo o el género.

Una vez determinado el objeto material y su entorno, así como la evaluación temática y argumental, el análisis concreta los aspectos puramente narrativos dentro de cada objeto en función de su

mencionado entorno. Ello hace que cada producción pueda ser analizada de manera independiente y siempre bajo un baremo constante y evaluable.

El principio que establece la perspectiva del análisis es el de la claridad narrativa, bajo una serie de criterios establecidos en beneficio de la calidad, sustentada en el empleo de la mayor cantidad posible de los recursos que han ido conformando la sintaxis propia y original de los textos fílmicos.

La investigación parte del precepto de que no existe una metodología de análisis que abarque de una manera global los aspectos principales relativos a la propia construcción fílmica de una película y los que se ocupan del resto de elementos complementarios. Entre estos se encuentran los que hacen referencia a la producción de los cuerpos actorales y los apoyos técnicos a la narración.

Los resultados de llevar a cabo una valoración de un texto fílmico son de lo más variados e incluso contradictorios. No hay ninguna línea regular que muestre atisbos de unicidad en las críticas más básicas o los análisis evaluativos de las películas. Las pautas que se siguen para realizarla dependen en exceso de los criterios personales aplicados en extremo de forma arbitraria por los autores de las evaluaciones.

La falta de un criterio metodológico que afronte la posibilidad de una unificación es la explicación de esta situación. Ello no permite, sin embargo, exculpar la desconexión evidente entre el lenguaje que plantea el director y el que analiza el crítico. En este contexto el receptor del texto y el de la valoración: el espectador, es objeto de confusiones y contrariedades entre ambos mensajes. Se presenta entonces una realidad en la que todos los agentes intervinientes en el proceso total:

realizador, evaluador y espectador parecen hablar y entender diferentes lenguajes.

Las publicaciones al respecto provienen o hacen referencia a ciencias sociales de lo más dispares. Así se encuentran la psicología, sociología, antropología, historia. etc. Sus valoraciones son excesivamente arbitrarias, llevando al lenguaje fílmico a terrenos más estéticos, iconográficos o simbólicos, en exceso alejados de los parámetros que realmente conforman el corpus de elaboración y evaluación pura de los textos cinematográficos.

### 3.2.- PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Partiendo de un modelo de análisis como el que propone esta investigación, se plantean una serie de preguntas que complementan el objeto de la investigación. Ello resulta útil para poder determinar de forma integral y amplia en sus límites propuestos, el objeto hipotético de la metodología de análisis que se trata de desarrollar.

Desde el momento en el que la investigación trata de exponer la evidencia de que una metodología analítica completa en sus contenidos y adaptable a las circunstancias de los textos fílmicos, se puede llevar a cabo, independientemente del género del producto final, el criterio temático, el ambiente cronológico, el aspecto argumental y el entorno cultural, surgen una serie de cuestiones de carácter general:

#### 3.2.1.- Cuestiones generales

- ¿Es necesario un método aplicado en la analítica fílmica?

- ¿El desarrollo de la ficha es aplicable a todo tipo evaluativo: análisis, resumen o crítica o debe existir una clara diferenciación entre ellos?
- ¿Cuál es el producto final que mueve a plantear el desarrollo?
- ¿Es necesario y factible llevar a cabo una cuantificación de los textos fílmicos?

Asimismo se infiere una serie de cuestiones más concretas:

#### 3.2.2.- Cuestiones específicas

- ¿Cómo pueden compararse filmes de diferentes culturas bajo un mismo proceso analítico?
- ¿Pueden ser analizadas películas de distintas épocas históricas siguiendo un proceso común?
- ¿Recoge la ficha metodológica una propuesta de todos los puntos de análisis evaluables en un film?



- ¿Son suficientemente elocuentes los puntos propuestos para llevar a cabo cualquier análisis?
- ¿Mantiene la metodología algún concepto arbitrario al ser realizada desde un entorno cultural occidental?
- ¿Es posible analizar cada película de manera individualizada sin tener en cuenta la presencia de otras de su entorno?

### 3.3.- OBJETIVOS

Una vez fijadas las circunstancias particulares, por otra parte tan dispares, que rodean a las diferentes tipologías de las valoraciones que se realizan de textos fílmicos, es conveniente establecer los objetivos de carácter general y específicos que persigue la elaboración de una metodología de análisis textual, que toma como referencia la realización fílmica.

Debe tenerse en cuenta que todo va a girar en torno a un objetivo principal: la elaboración de una valoración final que puede tener diferentes formatos en función de su destino. Ya sea este una simple crítica periodística, un análisis de carácter científico, o un resumen, el criterio debe ser siempre homogéneo, ya que si no se va a perder en la arbitrariedad y el criterio personal, siempre influenciado por excesivos y particulares factores externos y la experiencia cultural del autor de dicha evaluación, inclinado a una criterio estético subjetivo.

#### 3.3.1.- Objetivos generales

- .- Establecer un marco metodológico cerrado, aplicable a cualquier texto fílmico.
- .- Definir la estructura fundamental necesaria para llevar a cabo una evaluación de un film.
- .- Determinar, de una manera concreta, los conceptos y definiciones de todos los términos que se aplicarán en el método de evaluación.

Una vez realizada esta primera fase de análisis genérico, y como complemento intrínseco al desarrollo de los objetivos principales, se deben resolver muchas dudas que en multitud de ocasiones se plantean, sobre todo en las valoraciones con mayor carga científica, como acometer un análisis específico de los elementos más propios de una construcción fílmica.

Estos deben ser estructurados en diferentes apartados que aporten coherencia a la obra en sus vertientes contextuales, estructurales, narrativas y técnicas. Evidentemente la mayor precisión en el análisis de cada parte en la obra obliga al planteamiento de los objetivos más puramente cinematográficos.

### **3.3.2.- Objetivos específicos**

.- Establecer los parámetros en los que una obra debe encuadrar su definición. Es básico saber de qué se habla y que elementos esenciales debe tener una obra para que su sintaxis particular pueda considerarse como lenguaje fílmico.

.- Fijar los aspectos que relacionan un film con su sentido de la pura estética. Independientemente de la época o la cultura de procedencia, es esencial tener un marco estético claro que dé una cobertura adecuada a la obra.

.- Llevar a cabo una definición, lo más exacta posible, del marco histórico en el que se llevó a cabo una obra en el pasado. Este aspecto

debe desarticular el pensamiento ahistórico que de manera muy frecuente se observa en las valoraciones fílmicas.

.- Realizar una categorización de los valores interpretativos que desarrollan los actores de una obra y determinar el papel de la dirección en la definición de los personajes y los actores.

.- Concretar los elementos que definen los géneros y su evolución en el tiempo, lo que ayudará a encuadrar muchos de los aspectos técnicos o interpretativos, o que ayudará a definir el marco de la obra en su sentido estético e incluso histórico.

.- Determinar una escala de cualificación de diferentes textos fílmicos que establezca su calidad respecto a cualquier otro, independientemente de sus diferentes entornos.

.- Fijar las características que encuadran cualquier tipo de evaluación y la metodología de cada una para llevarlas a cabo de forma concreta y exacta.

### **3.4.- HIPÓTESIS**

La investigación presente se plantea como objetivo principal el desarrollo de una plantilla de análisis, en formato ficha, aplicable a cualquier texto fílmico. Este resultado contempla en su desarrollo las definiciones concretas de los aspectos puros que componen la construcción fílmica y por extensión la narrativa, que definen este tipo de obras.

#### **3.4.1.- Hipótesis generales**

El método de análisis propuesto permite evaluar de forma precisa, flexible y cuantificable desde diferentes enfoques un texto fílmico. Los parámetros que encuadran los entornos temporales y argumentales que plantea la ficha evitan, a su vez, que pueda producirse la ausencia de cualquier criterio unificado para textos de diferentes épocas temáticas o de género. Estas etapas recorren la evolución del cine desde sus inicios hasta la actualidad, así como las características de los géneros y subgéneros más reconocidos, para terminar estableciendo unos

criterios evaluativos que consideran sus características propias por formar parte de una saga que define una tipología concreta.

Las evaluaciones tienen en cuenta el contexto cultural en el que se llevan a cabo las realizaciones por lo que ninguna obra puede objeto de análisis fuera de su contexto cultural, obteniéndose un justo resultado a partir del proceso metodológico.

#### **3.4.2.- Hipótesis específicas**

El método evalúa correctamente los componentes sintácticos a partir de una línea lógica, que parte desde los aspectos del entorno, ya sea éste geográfico, temporal, estilístico o cultural.

Con la aportación de estos datos, se analizan con mayor concreción los aspectos principales referentes a la estructura y el ritmo fílmico propuestos a partir del guion. En este punto se contempla la relación

que el realizador propone con el espectador, con el punto de vista focalizador y su importancia para aportar tensión al relato.

Para terminar de cerrar el análisis, se desarrolla una precisa evaluación de los elementos técnicos, que terminan de configurar la narrativa de un texto fílmico cualquiera. Con la recopilación total de los datos obtenidos en la aplicación del método propuesto, de una manera aséptica en su enjuiciamiento, se lleva a cabo una evaluación precisa, flexible y cuantificable de cualquier texto fílmico.

### **3.5.- METODOLOGÍA**

La elaboración de una ficha metodológica de análisis crítico es el fin principal del presente trabajo. Sin embargo es especialmente importante explicar detalladamente todos los apartados que aportarán sus valoraciones particulares. Sus definiciones y explicaciones teóricas se acompañarán en un planteamiento de cualificación en cada uno de los apartados.

#### **3.5.1.- Metodología general**

Para llevar a cabo el proceso de la investigación se han seleccionado los apartados y subapartados que inciden en todos los textos fílmicos para ser considerados como tales. El proceso de análisis de todos los puntos principales objeto de investigación, surge a partir de la elaboración de una contextualización temporal y cultural que sitúa a todos los textos dentro de un entorno que respeta sus procesos de elaboración y permite cuantificar de manera exacta cada obra.

Esta contextualización se llevará a cabo de una forma exhaustiva, estableciendo las bases culturales de los cines más prolíficos del mundo por zonas culturales y los momentos históricos que han podido marcar influencias suficientemente importantes en la producción de filmes.

#### **3.5.2.- Técnica metodología concreta**

A continuación se abordan los puntos principales que estructuran la ficha de análisis explicándose los aspectos a partir de los cuales surge la cuantificación y el criterio para aplicarlos.

Para presentar cada uno de los puntos de una manera más clarificadora, se plantea un proceso de análisis crítico a partir de casos prácticos extraídos de diferentes películas. Estos ejemplos se presentarán como modelo a seguir en unos casos y como lo contrario

en otros, buscando siempre la claridad en la exposición. Los puntos que analiza el proceso metodológico se recogen, para una mejor comprensión en grandes apartados perfectamente reconocibles.

### **3.5.2.1.- Análisis contextual**

.- Determinar los aspectos del entorno cultural, histórico y estético de una producción para poder establecer los parámetros que corresponden necesariamente al contexto y los que son definidos por la labor de la dirección.

.- Fijar los determinantes estéticos correspondientes a una corriente artística o cinematográfica concreta, así como los pertenecientes a un posible estilema de la dirección y evaluar sus aportaciones a la realización filmica.

.- Reconocer los modismos propios de un género al que pertenece un film y que marcan decisivamente su elaboración.

.- Reflejar las aportaciones que una película pueda contener para su época de producción, siendo suficientes como para entrar a formar parte de las películas de especial reconocimiento en la historia del cine, conocidas como de culto.

.- Realizar un análisis preciso de los tiempos, tanto histórico de la producción, la industria cinematográfica, como el fílmico en el que se ambienta.

### **3.5.2.2.- Análisis de contenido**

.- Establecer los aspectos relativos a las claves narrativas y las temáticas del film y el mensaje que a partir de las mismas puede dejar subyacente el discurso del director. Esta relación temática se analizará respecto al tiempo histórico y el entorno geográfico de cualquier producción.

### **3.5.2.3.- Análisis estructural**

.- Definir los aspectos referentes presentes en el análisis estructural de la narrativa expuesta. Se trata de identificar el hilo argumental del film y sus relaciones con el tema principal y los secundarios.

.- Identificar las bases principales del desarrollo del guion y sus relaciones de influencia en el ritmo de la película, la evolución organizativa del relato y el tratamiento de los personajes.

### **3.5.2.4.- Análisis rítmico**

.- Fijar la tipología del ritmo aplicado al discurso y los elementos en los que se basa el relato para la disposición de los conflictos y sus relaciones entre personajes.

### **3.5.2.5.- Análisis interpretativo**

.- Establecer el análisis de los elementos interpretativos diferenciando entre el sentido y el peso de los personajes y las características cualitativas de los actores y la dirección.

### **3.5.2.6.- Análisis producción**

.- Recoger los aspectos relativos al análisis de producción teniendo en cuenta los datos presupuestarios e indicando el valor de la producción ejecutiva en función del presupuesto.

### **3.5.2.7.- Análisis técnico**

.- Determinar el análisis de los elementos técnicos utilizados en beneficio de la narrativa y enriquecimiento o detrimento de la narrativa del texto fílmico. De igual manera se tendrán en cuenta las cualidades cuantitativas de los mismos.



.- Fijar un método de análisis de los elementos complementarios de un film, precisos para encuadrar y dar sentido a la construcción del film.

#### **3.5.2.8.- Valoración**

.- Establecer los criterios de valoración que se extraigan del resto de análisis para elaborar una evaluación final, en formato ficha, en función de la tipología que se pretenda realizar.

.- Fijar un sistema de conclusiones que ayuden a identificar los puntos más o menos destacados de una realización fílmica.

### 3.6.- PROCEDIMIENTO

Todo el proceso de experimentación de la investigación se basa en un primer momento de contextualización cultural y temporal de la producción objeto de análisis. A continuación se evalúan, con un carácter más general, todos los aspectos temporales, tanto fílmicos como históricos, para poder tener en cuenta factores que expliquen las circunstancias que encuadran las temáticas y todos los procesos técnicos empleados por el director.

Llegados a este punto se definen los parámetros que marcan las cuantificaciones de las bases estructurales de la narrativa de un film como son el guion, la estructura, el relato y las focalizaciones. Por último se encuadran en grupos homogéneos los apartados técnicos y se individualizan para poder tener un objeto totalmente diseccionado y así poder analizar cada parte del todo sin contextualizaciones externas que pudieran llevar a confusión o discusión en cada caso.

Esto mismo permite que todos los filmes, independientemente de su entorno cultural o temporal, puedan ser analizados bajo un mismo grupo de parámetros cuantificables en las condiciones más ecuánimes. Para poder llevar a cabo todo el proceso de una forma más crítica, se ha procedido al visionado de cientos de *film* de diferentes épocas y procedencias culturales, que a su vez aportan una serie de ejemplos, que ilustran cada uno de los puntos objeto de análisis.

#### **4.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN**

Llevar a cabo una metodología tienen que implementar un análisis de todos los aspectos, términos y taxonomías que puedan hacer posible la aplicación práctica del método de análisis propuesto.

Es en este punto donde se deben desarrollar los criterios que el propio método va a proponer en su desarrollo más amplio. En este sentido se deben aportar las evaluaciones menos abstractas, con un sentido de aplicación práctica más determinante y concreto. Para ello el proceso del presente punto de la investigación desarrolla un análisis de las definiciones y taxonomías del punto 2, basándolas en ejemplos concretos de diferentes textos fílmicos para reforzar las cualificaciones propuestas. Dado que la intención es mantener la propuesta de análisis respecto al esquema desarrollado en el apartado de las taxonomías, se seguirán todos los puntos abordados en este apartado con la misma definición.

#### **4.1.- ANÁLISIS CONTEXTUAL**

Todo texto fílmico se plantea en su producción bajo una serie de parámetros concretos, marcados por diferentes contextos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de llevar a cabo su análisis. Estos entornos se definen por el contexto cultural, el entorno histórico fílmico, la época de su filmación y estreno, el género en el que se decide enmarcar y en algunos casos, por el carácter cerrado de una historia o unos personajes que dan continuidad un relato inmerso en una saga.

##### **4.1.1.- Contexto cultural**

A través de cualquier texto, es evidente, se filtran idiosincráticos elementos culturales a pesar de la globalización y la expansión continua de parámetros culturales establecidos para una sociedad global como la que se impone en el mundo actual. El cine, afortunadamente, muestra claras evidencias de independencia en este sentido y mantiene una caracterización cultural definida en muchos aspectos que se han ido evidenciando a través de su historia. Aparece entonces, como factor

previo evidente, un análisis contextual fílmico para poder explicar muchos de los aspectos referidos al contenido, la estructura discursiva, o los personajes y sus reacciones respecto a los conflictos planteados. Para ello se ha optado por una división geográfica, que en definitiva es la que, a través de la historia, ha marcado el devenir particular de diferentes sociedades y sus bases culturales.

Todo texto fílmico responde a una serie de criterios que se van a describir a continuación, y que son los que se deben tener en cuenta a la hora de realizar un análisis con criterio para no interpretar los discursos con conceptos arbitrarios viciados por bases culturales diferentes.

##### **4.1.1.1.- Cultura Occidental**

Basada en la cultura grecolatina, su influencia en diferentes grupos, determinados a lo largo de la historia como un palimpsesto secular, ha ido forjando una serie de características propias en sus propias bases

culturales, a las que el cine, como una manifestación cultural de primer orden, no ha permanecido ajeno.

Encontrarse con cualquiera de estas particularidades en un film, obliga a la aplicación de un criterio evaluador particular, que ayude a entender determinadas premisas que nunca pueden ser idénticas para todos los filmes. Bien es cierto, sin embargo, que las referidas circunstancias actuales, han restado originalidad al reflejo de las características culturales de ciertas sociedades a todas las manifestaciones culturales en beneficio de una internacionalización marcada por las intenciones más comerciales de la mayoría de las producciones.

#### **4.1.1.1.1.- Estados Unidos**

La mayoría de los planteamientos de contenido responden a temáticas propias de redención de personajes, dispuestos para una clara identificación con el espectador. Sus códigos son universales y sus iconografías evidentes para que todo el mundo pueda reconocerlos en

cualquier parte. Resulta, entonces, evidente la acuñada expresión “americanada” al referirse a un film en la que el bueno del film va a superar adecuadamente todos los conflictos que se plantean, en busca de hacer prevalecer el bien.

Dichos personajes, estereotipados en exceso, se plantean en continuas situaciones de dificultad, para poder demostrar que el mal será superado al final del relato. Independientemente del género en el que se enmarque una producción, los planteamientos básicos del final feliz, en el que la prevalencia del lado positivo de una sociedad, un personaje o una situación concreta, se acabaran imponiendo.

Desde los personajes ya clásicos que derrotan el mal en filmes del género de terror como *Drácula* (Tod Browning, 1931) o *La momia* (Karl Freund, 1932), hasta el largo catálogo de redenciones y justicia social planteadas en los guiones de cine negro o policíaco. Ejemplos claros son los que superan todo tipo de dificultades en dramas sempiternos

como *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946) o *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) o de héroes de un género tan explícito de este tipo de situaciones como es el bélico en *Arenas sangrientas* (Allan Dwan 1949) y *Sitiados* (George Seaton, 1950). No deben olvidarse los nombres de los actores que vivieron una gloria encasillada por su rol de héroes eternos y que su sola presencia en un film permitía presuponer el triunfo de los personajes defensores de los valores de justicia y solidaridad que evidentemente siempre encarnaban los grandes divos de la gran pantalla, como John Wayne, James Stewart o Gary Cooper.

El western fue otro de los géneros estrella en este tratamiento tan arbitrario de los personajes: *Los 4 hijos de Katie Elder* (Henry Hathaway, 1953) o *El dorado* (Howard Hawks, 1966) que terminan de ilustrar una cultura que continuó fiel a sus preceptos cinematográficos a lo largo de toda su historia fílmica desde la extensa saga de George Lucas, a las últimas producciones que han vuelto a sacar a los superhéroes de los comics a las pantallas.

La cultura norteamericana establece en sus filmes una estructura narrativa básica con tres actos muy medidos y estudiados, totalmente equilibrada para obtener los mejores resultados en su internacionalización y llegar a la mayor cantidad de espectadores posible, teniendo en cuenta la heterogeneidad de los mismos, para los que se diseña el sistema de géneros. Han sido varios los grandes maestros de este tratamiento de estructuras y recursos narrativos como John Ford, Martin Scorsese o Frank Darabont, sin olvidar apariciones originales como las obras de Stanley Kubrick o David Lynch.

Por último, los contenidos han sido siempre dirigidos hacia temas básicos presentes en la memoria colectiva, alejados de particularismos y polémicas que pudieran hacer perder el interés en los mismos, huyendo de conflictos y ofensas arbitrarias contra grupos sociales concretos, que podrían provocar una cierta animadversión hacia

cualquier producción en países o culturas con mayores posibilidades de hacer caja en taquilla.

#### 4.1.1.1.2.- Europa

El viejo continente supone una amalgama de culturas fruto de una diversidad geográfica sumamente fragmentada y de una dilatada historia marcada por un continuo y secular tránsito migratorio. Este panorama social se ha visto reforzado por una delimitación administrativa, excesivamente celosa de sus avances sociales y ultra defensora de conceptos ideológicos y de creencias propios. Todo ello ha conformado a lo largo de los siglos de desarrollo social particular, un acervo cultural único que ha marcado profundamente todas las manifestaciones culturales en las que el cine ha permanecido muy presente.

**A.1.- Europa nórdica.** Las producciones cinematográficas provenientes de los países nórdicos tienen un eminente componente de

fatalismo hacia el que se dirigen los personajes a lo largo del *film* como en *La Saga de Gosta Berling* (Mauritz Stiller, 1924). El contenido suele estar enfocado hacia reflexiones sobre el ser humano actuando sobre determinadas situaciones personales bajo influencia de un entorno geográfico y social determinante como en *El Festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987). Los directores nórdicos mantienen estos parámetros incluso cuando desarrollan sus obras en producciones fuera de su entorno cultural, como ocurre con la película *El Viento* (Victor Sjöström, 1928), en la que un fenómeno meteorológico se convierte en un personaje más, en torno al cual giran los conflictos de los personajes.

La preocupación por el ser humano no solo se plantea en conflictos ante otros personajes humanos, sino ante situaciones que llegan a marcar el devenir de ciertos filmes de Ingmar Bergman como *El Séptimo Sello* (1956) frente al destino inevitable de la muerte o el tiempo y el pasado en *Fresas Salvajes* (1956). Víctor Sjöström nos muestra la lucha contra un destino fatal al que se le puede vencer en *La Carreta Fantasma*

(1920). En el mismo sentido hay otros títulos magníficos como *Ordet*. *La Palabra* (Carl Theodor Dreyer, 1955), en el que se traspasa el concepto supremo de la muerte.

Todo ello se enmarca en ambientes hostiles y duros, ya sean geográficos, sociales o personales, que agobian hasta el extremo a los personajes y al propio espectador. En diferentes variantes de este tratamiento los directores nórdicos son auténticos maestros: *Los proscritos* (Victor Sjöström, 1918), *Pelle el Conquistador* (Bille August, 1985), *Bailando en la Oscuridad* (Lars Von Trier, 2000), o *Evil* (Michael Hafstrom, 2003).

Esta preocupación por la temática propuesta hace que la constante presentación de conflictos alargue la trama excesivamente, lo que incide en un ritmo demasiado lento. La estructura por su parte se desequilibra al plantearse una introducción y un desenlace demasiado reducidos respecto a la extensión del nudo.

**A.2.- Centro Europa.** La estética que presentan las producciones de cultura puramente centro europea, fijan su contenido en una serie de temáticas que tratan de presentar diferentes inquietudes del ser humano a la hora de enfrentarse a sus miedos más arcanos.

Los personajes se encaminan hacia un destino inevitablemente trágico. Ese fatalismo conlleva una plástica interiorista, con escenarios inquietantes y situaciones extremas que solo se explican a través de las vivencias personales de los protagonistas y las decisiones que toman, para continuar arrastrados por conflictos que les llevan a una tragedia personal. Este agobio compositivo intenta afectar directamente al espectador, para que este proyecte sus propios temores a través los personajes puramente cinematográficos.

Esta particular forma de presentar los relatos estuvo explícitamente activa en el expresionismo de los años 20: *El último* (Friedrich Wilhelm



Murnau, 1924), y tuvo su continuidad en el trabajo de la mayoría de los mejores representantes del cine centroeuropeo en la segunda mitad del siglo XX: *Aguirre. La cólera de Dios* (Werner Herzog, 1972).

Centrarse en una serie de relatos con estas bases de contenido, y el cuerpo que adquieren los personajes en el discurso narrativo, obligan a los realizadores a presentar una trama ampliamente desarrollada, lo que implementa un ritmo lento en las producciones: *El cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987).

**A.3.- Francia.** La dilatada historia cinematográfica de Francia plantea un desarrollo bastante relacionado con las artes narrativas propias de la cultura gala. La estructura es un tanto desequilibrada al mostrar una máxima presente en el cine francés: la preocupación por la esencia de los personajes. Este aspecto predominante en el desarrollo de los guiones y los planteamientos de los protagonistas busca mostrar los

sentimientos de cada uno de los integrantes del elenco actoral ante diferentes situaciones que el entorno vital les propone.

Estas predisposiciones culturales provocan que los personajes no reaccionen de manera clara ante las situaciones que los conflictos les presentan: *L'Atlante* (Jean Vigo, 1934). El peso de la imagen evita la acción en beneficio del sentimiento. Para ellos es básico el uso dominado de las escenografías y la fotografía.

Las narrativas a veces no quedan muy claras centrándose fundamentalmente en las tramas, buscando la trasmisión de esos aspectos sentimentales a la psiquis del espectador como en *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933) o *Bajo los techos de París* (Rene Clair, 1930).

Mediado el siglo la cinematografía francesa estuvo marcada por la corriente renovadora de la Nouvelle Vague, que en gran medida

extrema estos aspectos heredados al apostar un cine más propio del autor que de la productora. Direcciones como Jean Francois Truffaut con su film *Los 400 golpes* (1959) o Jean Luc Godard y su rompedora producción *Al final de la escapada* (1959) son dos un buenos ejemplos de ello.

Si bien esta nueva idea estética rompe convencionalismos, sobre todo en el planteamiento del discurso narrativo e incluso técnico, llega a reforzar aspectos sentimentales en pos de una mayor insistencia en la transmisión del mensaje, haciendo de los personajes meros mensajeros de una serie de preocupaciones de estos nuevos directores.

Las dos últimas décadas del XX y el XXI han liberado las producciones francesas de aspectos tan comprometidos para presentar temáticas más internacionales. Marcadas por el género de comedia ligera, intentan llegar al ámbito más sentimental y hasta lacrimógeno del espectador. Las estructuras narrativas se miden con gran escrúpulo,

logrando un resultado muy equilibrado y ajustado presentado bajo un ritmo dinámico como en *La cena de los idiotas* (Francis Veber, 1998)

**A.4.- Europa eslava.** Relacionada con gran parte de las bases culturales nórdica y asiática, la cinematografía eslava ha estado marcada por la pervivencia del régimen comunista durante tres cuartas partes del XX. Este hecho coyuntural ha provocado una producción de gran calidad técnica, muy sujeta a los convencionalismos propagandísticos del régimen comunista.

Los personajes se trataban de una manera genérica en su concepción y desarrollo, lo que suponía una mayor facilidad para emitir mensajes panfletarios, incluso cuando los protagonistas se identificaban de una manera personal o biográfica *Iván El Terrible* (Sergei Eisenstein, 1940).

La construcción narrativa no obedece a la norma estructurada y equilibrada del sistema de actos del cine occidental, sino que la trama

absorbe el mayor de los protagonismos en beneficio del mensaje final que el director o la producción buscan enviar.

El planteamiento de montaje tiene también una gran influencia de la cultura ideogramática china, por lo que las imágenes construyen una simbología determinada en función de la imagen que la continúa y la complementa. Todo ello se emplea para dar como resultado una idea concreta como ocurre en gran parte del cine mudo ruso de los años 20: *La huelga* (Sergei Eisenstein, 1924). Si bien este sistema de desarrollo narrativo no es nuevo en la cultura eslava, supone que las imágenes de su cultura cinematográfica adquieran una fuerza totalmente inusitada, como si cada escena y cada toma se filmaran al modo de cuadros más propios de una escenografía operística. Esta particular fórmula de construcción narrativa ha tenido amplio reflejo en directores de todo el mundo a lo largo de la historia.

**A.5.- Europa británica.** Si bien los fundamentos culturales de la filmografía británica se relacionan directamente con la Europa grecolatina, son perfectamente reconocibles ciertos aspectos presentes en las zonas escandinavas. Su cinematografía ha tenido un desarrollo muy irregular a lo largo de su historia. La necesidad comercial de la industria facilitó en su momento que las producciones fueran puramente americanas con la presencia de nombres reconocibles como los de los hermanos Korda, que, procedentes de Norteamérica, llegaron a las islas después de intrincadas vicisitudes por el continente.

Sin embargo, la cinematografía puramente británica ha mantenido una producción con unas señas de identidad propias. Sus contenidos siempre se han movido en parámetros temáticos de gran realismo social siempre crítico. En este sentido se observan dos fases perfectamente reconocibles. Hasta la segunda mitad de los años 50 los filmes se dulcificaban con un sentido crítico disimulado por la sempiterna ironía

ácida, tan propia del carácter británico. Eran los años dorados de la productora Ealing con títulos denostados por la crítica posterior pero que elaboraron un cine más que interesante, en el que los personajes se ven inmersos en destinos fatalistas, en los que se embarcan para intentar salvar lo imposible. Los finales de los relatos pretendían siempre una moralina sencilla con una carga de positivismo predominante: *El hombre del traje blanco* (A. Mackendrick, 1951), o *Pasaporte a Pimlico* (Henry Cornelius, 1949) son ejemplos muy claros de este planteamiento.

La aparición en escena del Free Cinema va a dar un giro al mensaje y la crudeza de los relatos, aunque la temática no varía en su esencia. Es el momento de títulos como *Bespoke Overcoat* (1956) y *Un lugar en la cumbre* (1959) de Jack Clayton. Los personajes que reflejan las profundas y ancestrales diferencias sociales, se enfrentan al destino camino de un precipicio inevitable pero del que siguen saliendo airosos, aunque ese positivismo anterior se pierde en beneficio de una lógica

negativa que marca el entorno real del momento que vive el país. Este planteamiento ha mantenido una continuidad constante en la cinematografía británica hasta la actualidad, apoyada en nombres conocidos más allá de las costas de la isla: *Lloviendo piedras* (Ken Loach, 1993), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996).: *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) o

Estas temáticas se han presentado siempre de una forma muy limpia en sus discursos. Siguen estructuras narrativas muy medidas, con planteamientos muy académicos en busca de una participación implicada del espectador en el relato. Ello no ha impedido la aparición de obras de gran originalidad en los aspectos discursivos como en *El tribunal de la comedia* (James Hill, 1962)

**A.6.- Europa latina.** Dignos herederos de las bases culturales grecolatinas más puras, las cinematográficas latinas se ajustan a parámetros muy convencionales aunque perfectamente identificables.

Los personajes que se plantean son, generalmente, seres con vidas normales en ambientes costumbristas y situaciones cotidianas, que desarrollan un tránsito vital en busca de unas aspiraciones propias de la superación más intrínseca del ser humano en un entorno maniqueo muy definido: *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).

Estos tránsitos se llenan de conflictos que los personajes deben superar, convirtiendo en cotidiano los grandes anhelos de la humanidad. Los secundarios siempre están presentes, en un cine que abre sus puntos de vista para que el espectador se identifique perfectamente con los seres de la pantalla: *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952).

Las estructuras narrativas obedecen a los consabidos tres actos, en un equilibrio que solo rompen aquellos que se centran excesivamente en la intención de transmitir un mensaje, a través de una temática concreta excesivamente manida como la Guerra Civil española: *Las 13 rosas* (E.

Martínez Lázaro, 2007), o los que abusan en exceso de las tramas de sus argumentos: *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011).

#### 4.1.1.1.3.- América latina

Culturalmente basada en fundamentos europeos, reconoce bases narrativas y estructurales de raigambre grecolatina, expuestas de una manera muy académica.

En cuanto a los personajes, debe tenerse en cuenta que son planteados bajo unos parámetros muy similares a los que muestra la cultura latina en Europa, pero con una serie de condicionantes geográficos y sociales más acentuados, que conducen al extremo sus pasiones, sus personalidades y sus reacciones frente a los conflictos.

A este panorama argumental debe sumarse que los desequilibrios sociales que vive el continente entero provocan situaciones de partida

muy contrastados, buscando la identificación de seres muy individualizados. *Vidas destacadas* (Nelson Pereira Dos Santos, 1963) o *Canoa* (Felipe Cazal, 1975) son ejemplos muy ilustrativos.

#### **4.1.1.2.- Cultura asiática**

Las producciones cinematográficas del vasto y complejo continente asiático se han caracterizado por mantener unos conceptos estéticos muy relacionados con las raíces culturales de la historia de cada una de las variadas zonas geográficas que forman un entorno muy heterogéneo a la vez que complejo. Alejados del sentido de espectáculo y el comercio, que si se identifica en las culturales occidentales, el cine asiático ha mantenido una estética propia, basada en el concepto de que el cine es un arte a la altura de cualquier otro, con lo que la narrativa cinematográfica ha permanecido inmersa en las raíces más arraigadas del acervo cultural de cada una de las sociedades que se reparten en un territorio tan amplio.

##### **4.1.1.2.1.- Extremo Oriente**

Se trata de un cine en plena efervescencia, que si bien ha contado con directores de gran prestigio como Akira Kurosawa o Yasujiro Ozu, que han internacionalizado su cine, y en la actualidad su expansión es evidente, tradicionalmente se observa que precisamente ese regionalismo cultural, bastante inmerso en sus raíces más arcanas, no ha permitido una expansión a la altura del resto de manifestaciones de la zona.

Sus conceptos culturales han dado como resultado una cinematografía en la que los personajes, muy estereotipados, interiorizan sus sentimientos y situaciones, reaccionando de una manera sumamente radical y hasta exagerada, en la que los textos dependen de un concepto puro de narrativa literaria, expresada por voces *off* u *over* que exteriorizan sentimientos sumamente reservados. Estos aspectos

interiores marcan el devenir de las acciones y reacciones ante los conflictos: *Cuentos de Tokio* (Yasujiro Ozu, 1953).

Todo ello termina por variar, en consecuencia, los pesos de trama e hilo argumental en el discurso, que hace que la narrativa pierda ritmo y equilibrio. Todo ello se debe a que importa más el personaje interior que las acciones que afronta. El peso de la imagen es muy importante al incidir en la correlación simbólica que aporta la secuencia de planos en el montaje. Las imágenes no actúan de manera independiente, sino relacionadas con la subsiguiente. Este planteamiento no elimina por definición un discurso diferente y atrevidamente innovador como el recurrentemente citado de Akira Kurosawa en *Rashomon* (1950).

Algunos países como Corea del Sur apuestan en la actualidad por un cine que responde a parámetros más occidentales, bajo el prisma de Hollywood, y otros realizadores, fundamentalmente coreanos y

japoneses, se centran en cines más autóctonos con base en las mil maneras de realizar cine de animación.

#### 4.1.1.2.2.- India

La compleja realidad de una sociedad tan heterogénea, con un entorno geográfico excesivamente extenso y complejo, junto a unas bases sociales ancestralmente poco preparadas, ha hecho que la cultura hindú manifieste unas bases narrativas sumamente básicas en sus conceptos. La diversa filmografía hindú trata de reflejar en sus contenidos un continuo afán de superación, al hilo de lo que son los fundamentos de sus creencias, que marcan, incluso el devenir diario de los individuos. Por ello, los personajes son muy característicos, con un planteamiento maniqueo, en unas formas muy estereotipadas e identificables.

La narrativa no puede presumir de dinamismo, ya que el espectador espera una presentación de las tramas muy seguidas, para ver todos y cada uno de los aspectos de las mismas. La continua presencia del hilo

argumental propuesto, sacrifica el ritmo en un contexto en el que el discurso debe ser claro y evidente, para no perder al espectador, acostumbrado a una narrativa muy sencilla en su discurso. *Munna* (K. A. Abbas, 1954) o *El dios elefante* (Satyajit Ray, 1979) muestran gran parte de este amplio espectro cinematográfico hindú.

#### **4.1.1.2.3.- Medio Oriente**

La cultura del Medio Oriente mantiene una constante estética en todos los órdenes de su producción narrativa. Las obras pretenden explicar en lugar de encasillar, redactar en lugar de articular. Las historias se fundamentan en un discurso poético, en el que todo el entorno que rodea a los personajes tiene su importancia. Los aspectos coyunturales no deben desviar la atención, pero tampoco son superfluos, están ahí por alguna razón. Los personajes y sus reacciones no son impulsivos sino reflexivos. Todo ello hace que independientemente de ciertos estereotipos fácilmente reconocibles, el retrato de los mismos se base en su forma de acometer los conflictos y no tanto en el resultado de su

resolución: *A través de los olivos* (Abbas Kiarostami, 1994). El tradicional trascurso del héroe centra sus principales elementos narrativos en los recursos emotivos: *El árbol de la vida* (Farhad Mehranfar, 1998).

Los planteamientos discursivos no responden a un orden concreto, si bien hay interés en organizar, no hay una preocupación por el ritmo, lo importante en esta filmografía es una estética emotiva que deja al final un mensaje abierto al paso del tiempo: *A los cuarenta* (Ali Reza Raisian, 2010).

#### **4.1.2.- Contexto y estética histórica**

Otro de los aspectos fundamentales para poder llevar a cabo un adecuado análisis de cualquier texto fílmico, supone tener en cuenta el entorno histórico en el que se elaboró. Los medios técnicos y los conceptos narrativos, así como los condicionantes discursivos han variado a lo largo de la historia del cine, por lo que una perspectiva



cinematográfica actual, no puede evaluar un film correctamente sino es teniendo en cuenta estos antecedentes. Cada época responde en conjunto a una estética que debe ser interpretada y respetada en función de una serie de parámetros en los que se movía en cada momento histórico como respuesta a un contexto concreto. No tener en cuenta todas estas premisas lleva a un análisis ahistórico fuera de todo marco metodológico aplicable.

Una aplicación correcta del análisis propuesto debe tener en cuenta el contexto histórico que cada época ha impuesto a los diferentes filmes. A continuación se hace un resumen de los presupuestos mínimos que deben tenerse en cuenta a la hora de realizar dicha valoración. Una producción no puede ser analizada sin conocer las razones de porqué se han hecho determinados planeamientos por parte de la producción o la dirección. Desde nuestra óptica actual no puede hacerse una descarnada crítica del papel de ciertos personajes o actores, tramas, temáticas, etc. simplemente porque hoy día no tendrían cabida.

#### **4.1.2.1.- Cine silente**

##### **4.1.2.1.1.- Los Inicios. Del cine documental al cine teatro**

El concepto que los pioneros del cine tenían de la narrativa nada tenía que ver con el actual. El auténtico espectáculo audiovisual de ese momento, finales del XIX y principios del XX, era el teatro, pero entendido como una función de variedades, entre las que empezaba a tomar mayor protagonismo el pase de pequeños cortos de imágenes en movimiento. Ello implicaba que los primeros cineastas extendieran el concepto de simples cuadros teatrales de una sola escena. Cualquiera de las primeras grabaciones de George Melies, o Ferdinand Zecca en Europa, junto a los cortos destinados al Kinetoscopio de la factoría Edison en USA son ejemplos más que suficientes para ilustrar este momento, en lo que se denomina Cine Teatro. Bien es cierto que se dan unos primeros atisbos de progresión al superar al inicial Cine Documental, en el que los operadores se limitaban a grabar lo que

pasaba ante su cámara, y proponer unos guiones básicos, más propios de las variedades, que rellenaban los cuadros escénicos.

A medida que se iba introduciendo el nuevo siglo y ante el éxito del invento del cinematógrafo, la narrativa empieza a dar sus primeros pasos. La cámara continúa inmóvil en la filmación, adoptando la situación propia de un espectador teatral, limitada por la escasez de recursos técnicos en las lentes y las propias filmadoras. Sin embargo, se van a realizar unos primeros pasos en el terreno del tratamiento discursivo de las historias. Los cuadros son sustituidos por unos relatos más complejos, que precisan ya de más de una escena para completar una historia. La narrativa sin embargo no se hace progresiva sino acumulativa, al presentar una escena tras otra, con principio y final cerrados. Esta técnica tan básica permitía que el espectador, aun poco preparado desde el punto de vista audiovisual, no se perdiera a la hora de seguir la historia. En Estados Unidos se catalogan ejemplos de mérito como *Live of An American Fireman* (E. S. Porter, 1903), *Asalto y*

*robo a un tren* (E. S. Porter, 1903), *Ben Hur* (Sidney Olcott, 1907), o *Frankenstein* (J. Searley Dowley, 1910). En Europa se encuentran ejemplos de gran éxito y quizá mayor complejidad narrativa al utilizar incluso virados y solarizaciones en los revelados de los filmes para aportar avances en el tiempo y el espacio: una casi superproducción para aquellos momentos como *Nerón y la Caída de Roma* (Luigi Maggi, 1903), y filmes menos completos pero igualmente evolucionados fueron *Viaje a lo imposible* (George Melies, 1904), o *La Vida y Pasión de Cristo* (Ferdinand Zecca, 1905).

**Revolución narrativa.** Pocos años más tarde, cuando todo evolucionaba sin retraso pero más despacio que en la actualidad, el tratamiento de la narrativa da un enorme paso con la aparición de conceptos que ya podemos considerar actuales. Tradicionalmente se considera la aparición de David W. Griffith como el auténtico punto de inflexión con su *El nacimiento de una nación* (1915), que si bien fue el primer director en aplicar métodos fijos en los nuevos conceptos

narrativos que impondría en toda su filmografía posterior y que ya dejaba entrever atisbos de evolución en algunos cortos previos como *For his son* (1912), no hay que olvidar que una producción Italiana anterior como era *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) mostraba una serie de elementos narrativos conceptuales muy evolucionados para la época.

El gran avance narrativo no era otro que el establecimiento de una descomposición estructural del discurso a partir de pequeñas unidades, los planos, que compondrían de forma consecutiva una escena, en un entramado de actos fácilmente reconocibles por el espectador, que identificaría perfectamente este nuevo lenguaje con los productos culturales a su alcance en ese momento, ya fueran teatrales, musicales o literarios. Este avance permite intervenir en la psiquis de los personajes, el tiempo del discurso y el orden del mismo. En definitiva, se establecen una serie de nuevas normas sintácticas para el lenguaje textual del cine.

**4.1.2.1.2.- Años 20.** A partir de este momento los textos fílmicos se ajustan a ese nuevo concepto y se expanden por todo el mundo, gracias a una serie de factores sociales como la Primera Guerra Mundial y los flujos migratorios que desencadenó en el mundillo cinematográfico. El mapa socioeconómico y político que provocó la postguerra insufló un importante impulso de la industria cinematográfica mundial.

Los avances en este momento afectaron también al terreno de la técnica. La cámara comenzaba a moverse en un escenario más real y los actores adoptaban encuadres y maneras de actuación totalmente diferentes a lo que la estética teatral imperante establecía. Las angulaciones buscaban puntos de vista altos para lograr un fondo más amplio y descriptivo, los primeros planos cobraban especial protagonismo, provocados por el acercamiento al objeto o por el de los actores a la cámara.

Este renovado escenario llevó a una serie de estéticas variadas, perfectamente identificables en entornos geográficos concretos. Estados Unidos continuó con el sentido comercial de la pujante industria como auténtico motor de desarrollo, dando como resultado producciones que buscaban dubitativamente hacerse con altas cotas de público. Se fueron parcelando direcciones de corte básico en un cine mudo de narrativa muy básica como fue el cine Slapstick. Junto a esta máquina de hacer dinero, la corriente más satírica de un cine crítico refugiado tras una cortina de comedia ligera como el cine de Charles Chaplin o Buster Keaton, o las producciones que afrontaban la realidad social más dura y que irá anunciando parte de los grandes géneros que se establecerán en la década siguiente. Se inicia un período de geniales producciones en las que la narrativa multiplica sus conflictos y se completan con un dominio de la técnica y el movimiento de cámara: *Alas* (William A. Wellman, 1927)

En Europa, se entendía el cine como una manifestación artística, de mayor difusión que cualquier otra, y vehículo adecuado para transmitir un mensaje muy dirigido y a veces excesivamente politizado como la cinematografía soviética. Para su mantenimiento se desarrollaron grandes productoras públicas que permitían un contexto excesivamente controlado, que imponían una estética y un contenido fijos. Así aparecen el citado cine ruso, o el Expresionismo alemán. En Francia se produjeron una serie de interesantes obras al abrigo de las nuevas formas estéticas de las vanguardias artísticas que se imponían en los círculos culturales como el cubismo o el surrealismo. En este sentido se deben citar filmes como *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *El dorado* (Marcel L'Herbie, 1921), *Ballet Mecanique* (Ferdinand Leger, 1924) o *Entreacto* (Rene Clair, 1924). Debe tenerse en cuenta que si bien estas producciones se movían en terrenos muy controlados, se dirigían a un público que lo entendía y compartía perfectamente.

A lo largo de estas tres primeras décadas el cine se cerraba en temáticas que se encontraban en el acervo cultural más arraigado de los diferentes pueblos, o reflejaban asuntos sociales cercanos perfectamente comprensibles. El éxito de este cine era sin embargo muy localista, teniendo que esperar a la expansión del cine sonoro de la década de los 30, que permitirá una nueva universalización de conceptos, haciendo que los diferentes países fueran adaptando las formas narrativas que mayor éxito tenían, haciendo que el concepto del discurso cinematográfico universal llegase a extenderse por prácticamente todo el mundo, sobre todo en aquellas zonas con una capacidad de producción suficiente.

**Estética:** En líneas generales, el cine mudo se encontraba limitado por dos aspectos fundamentales: de un lado la narrativa aparece muy encasillada en un contexto en el que el público aún estaba poco preparado para poder entender planteamientos discursivos complejos. Ello implicaba que las escenas respondían a una construcción primitiva

en la que estaba clara la estructura más básica de prólogo, desarrollo y epílogo, no dejando nada abierto para las siguientes escenas. La construcción a base de planos fue un avance importante para ganar en ritmo dinámico, ya que la historia podía avanzar en contenido y velocidad. Sin embargo, siempre se terminaba tropezando en la segunda limitación que marcaba el desarrollo de la cinematografía del momento.

La incapacidad de transmitir un relato y de elaborar un discurso con sonido, apoyada en escasos medios técnicos, provocaba un estatismo que salvo contadas ocasiones, en las que los grandes directores como Friedrich Wilhelm Murnau o Charles Chaplin dominaban la fuerza de las imágenes y la puesta en escena, siendo capaces de eliminar planos superfluos para el desarrollo discursivo, producía films de escaso ritmo narrativo, en el que los personajes debían estar muy estereotipados, sin capacidad de evolución y con unas historias excesivamente previsibles.

#### 4.1.2.2.- Cine sonoro

##### 4.1.2.2.1.- Años 30 al final de la II GM. Estética clásica

El cambio del mudo al sonoro trajo una serie de nuevas perspectivas en la narrativa. Los actores se movían de diferente manera, los avances técnicos posibilitaban que las cámaras fueran más autónomas y que se pudiera llegar a una libertad absolutamente desconocida.

El ritmo del *film* lo marcan los textos, que van adquiriendo agilidad y sentido narrativo a medida que avanza la década, tras unos inicios titubeantes. Algunos de estos textos destacaban por encima de la propia acción de la imagen: *Un ladrón en la alcoba* (Ernst Lubitsch, 1932) o *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934).

Los encuadres y efectos mecánicos en las cámaras (difusores o máscaras) se explican por la inversión económica cautiva en el *Star*

*System*, siempre en beneficio de una imagen dulcificada de la estrella de turno: Claudete Colbert en *Cleopatra* (Cecil B. deMille, 1934). Claro está que estos actores debían quedar plenamente encasillados en personajes planos que realmente responderían a un estereotipo comercial marcado desde el sistema de estrellas.

La temática se especializaba a través de la creación de los géneros cinematográficos. Fue el momento del establecimiento de una nueva narrativa discursiva, la del relato clásico de Hollywood. La nueva pauta disponía una acción principal que fluía desde las motivaciones y deseos de personajes individuales que mostraban una personalidad clara y bien definida, que les impulsaría a lograr sus objetivos, siempre acordes con su rol establecido, en el que no cabía una evolución psicológica.

Este avance siempre se mostraba en una progresión temporal lineal, aunque pudiera partir de un momento de *flashback*, buscando un final no ambiguo donde se iban a resolver los conflictos planteados en el

decurso del relato. El espectador debía establecer la resolución de los hechos en un marco de realismo e individualismo a través de un punto de vista objetivo. Toda esta etapa ha dejado, además de películas de auténtico culto como *La diligencia* (John Ford, 1939), *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932) o *Furia* (Fritz Lang, 1936) grandes títulos para los anales de la historia del cine en todos los géneros desarrollados y en cualquier parte del mundo: *La aldea Maldita* (Florián Rey, 1930), *Dama por un Día* (Frank Capra, 1933) o *Ángeles con Caras Sucias* (Michael Curtiz, 1938).

Desde el punto de vista técnico, los elementos sonoros permitían mayor movilidad a la cámara, que siempre iba a intentar encuadres simétricos y equilibrados en la composición de los planos, para evitar que el público, acostumbrado a que en los espacios vacíos va a ocurrir algo que le llamará la atención podía distraerse, de ahí el intento de ocupar todo el encuadre insistiendo en un claro “Horror Vacui”.

Un ejemplo magistral es la escena de *Un Gran Reportaje* (Lewis Milestone, 1931; 1:07:47 a 1:10:33) en la que el antagonista trata de convencer al protagonista para que abandone su intención de casarse y dejar la profesión periodística y la siguiente escena en la que posteriormente su novia intenta retornar la situación al inicio del conflicto. La maestría del director, que juega con los símbolos como el avance hacia la izquierda, denotando un sentido negativo para el fin del protagonista, que se sitúa de cara para soportar el enfrentamiento, hasta que es convencido y comienza a caminar en el mismo sentido del personaje opuesto. La aparición de la novia repite la disposición en escena pero con el giro en sentido positivo, hacia la derecha del eje de cámara. Todos los personajes guardan siempre una relación espacial que busca el equilibrio y la simetría, aunque eso provoque bruscos movimientos de cámara para conseguirlo.

El ambiente social en el que se movía la industria, les obligaba a dejar un final cerrado y en el que el bien se impusiera, bajo un final de carácter

moralizante, en lo que se conoce como “*Happy End*”, dirigiendo al espectador en una focalización claramente externa o neutra para que siempre estuviera informado y posicionado en el desarrollo del discurso de la historia.

No deben obviarse excepciones de gran mérito como la ya casi legendaria *Ciudadano Kane* de Orson Welles (1940) y otras de no menos culto como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) o dos grandes filmes de Billy Wilder como *Perdición* (1944) y *Días sin Huella* (1945). En estos filmes se encuentran grandes avances de carácter técnico y de dominio narrativo en diferentes vertientes como el uso de asincronías temporales, cambios de focalización, progresiones psicológicas de los personajes o incluso actores que rompen sus estereotipos para introducirse en personajes poco favorables para su rol marcado por los estudios. Los propios directores terminan enfrentándose al hermético sistema contractual de los estudios, con consecuencias diferentes en cada caso.

#### **4.1.2.2.2.- Años de cambio. De 1945 a finales de los 50**

Esta etapa comienza con la posguerra abierta a partir de 1946. Los cambios sociales que se llevaron a cabo en los Estados Unidos, trajeron nuevos aires en el cine. El público se renovaba, gracias a una población que llega a abarrotar las ciudades. Este desarrollo tenía lugar como consecuencia de la última fase de emigración procedente de las zonas rurales. La bonanza económica y el ambiente positivista generalizado a partir de una rotunda victoria en la guerra, provocaron la expansión de los estudios universitarios y el nivel de la renta “per cápita”.

Ante un público más joven y preparado intelectualmente, los textos fílmicos en general se transforman. La industria reaccionó para hacer frente al imparable descenso de espectadores y el avance de una nueva competencia: la televisión. Aparecieron nuevos avances técnicos en la proyección y filmación de películas. Los guiones se complicaron,



multiplicando los conflictos y los personajes, que manifestaban evoluciones complejas de carácter psicológico en el decurso de la historia. La exigencia del público implicaba que los textos fueran más ricos en sus diálogos, algunos de ellos admirables. El protagonista se movía en un entorno grupal que ayudaba a diversificar los conflictos y las subtramas: *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955). Esta época sin embargo, no cambia el poderoso sistema contractual de la industria que sigue imponiendo modismos y encasillamientos en directores y actores, que firman beneficiosos contratos casi de por vida a cambio de sujetarse a las exigencias de los grandes estudios.

Este ambiente obligó a renovar el sistema de géneros y el planteamiento de historias, que se centraban en ese momento en temáticas actuales con mensajes reflexivos frente a elementos más conservadores respecto a los aires de cambio que imponía la época: *Conspiración de silencio* (John Sturges, 1955).

La narrativa se enriquecía con unos movimientos de cámara amplios, largos planos en los que los personajes siempre estaban visibles para poder apreciar sus reacciones a las diferentes situaciones y conversaciones. Esta puesta en escena, a veces muy teatral, junto a una focalización variada, ayudaba al espectador a integrarse plenamente en los diferentes actos del film, pudiendo reflexionar sobre cada una de las situaciones, que dentro de un cine más comprometido proponía profundas reflexiones hacia finales que debían ser cerrados en el discurso personal de cada espectador: *El proceso Paradine* (Alfred Hitchcock, 1947), *La Barrera Invisible* (Elia Kazan, 1947), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) o la controvertida *La mujer del Obispo* (Henry Koster, 1947) fueron claros ejemplos de estos planteamientos.

La cámara adoptaba encuadres psicológicos con la aparición de planos con gran fuerza visual y una carga narrativa evidente. Así aparecían picados, contrapicados, escorzos, etc. que podían hablar por sí mismos

y que el espectador ya era capaz de interpretar perfectamente. Un ejemplo claro aparece en el planteamiento del clímax en *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brooks, 1958), en el que los ricos textos basados en la novela de Tennessee Williams, se acompañan de unas panorámicas en las que los personajes no pueden ocultar sus reacciones a la cámara, que busca dejar clara cada una de las situaciones psicológicas de los personajes en una gran variedad de planos.

Prácticamente ningún tema se deja sin plantear en la gran pantalla. Los directores ahondan en todos los campos posibles de las raíces humanas, ya sean vicios o virtudes y los condicionantes sociales de un mundo en plena regeneración, que busca una catarsis después del impacto de la última conflagración mundial. El catálogo de títulos deja ver parte de las mejores películas de todos los tiempos, gracias a que los cineastas deben apostar por la calidad para no perder su sitio de privilegio ganado en las décadas precedentes. Un análisis de dicho

catálogo podría servir perfectamente de título para otra tesis doctoral. Independientemente de todo lo que se pueda anotar en torno a las temáticas o alardes técnicos, es el momento de grandes filmes narrativos de culto en la actualidad como *Sed de mal* (Orson Welles, 1958) o *Ben Hur* (William Wyler, 1959).

Tal y como se ha señalado se produjeron películas de crítica social, pero los entresijos del espectáculo no quedaron ajenos: *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) contra el teatro o *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) contra el propio Hollywood dejaban clara la intención de regeneración que crecía en el paraíso de los sueños.

Se sacaban las miserias humanas de otros gremios como el periodismo: *El Gran Carnaval* (Billy Wilder, 1951) o se exponían situaciones de particular interpretación de la moral en *Traidor en el infierno* (Billy Wilder, 1953), *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951). La sociedad y sus problemas más arcanos no quedaron apartados: *La noche del*

*cazador* (Charles Laughton, 1955), *Locuras de verano* (David Lean, 1955), *Falso culpable* (Alfred Hitchcock, 1956) o *De repente el último verano* (Joseph L. Mankiewicz, 1951)

#### 4.1.2.2.3.- Los personales 60

Etapa importante en cuanto que continúa con los preceptos impuestos en los años precedentes y prepara el camino a la siguiente fase de drástico cambio que supondrá el final del siglo XX en el cine. La estética se encamina hacia un discurso más cuidado, con el empleo cada vez mayor de recursos de montaje más narrativos y una serie de planos cada vez más avanzados.

El compromiso de los filmes producidos fundamentalmente en Estados Unidos, como auténtico motor de la evolución, junto a una Europa que tras el letargo de una traumática posguerra impone cambios profundos en su sociedad, a la que el cine no va a permanecer ajeno, va a

manifestar un acercamiento a los problemas del individuo, a la vez que el público continúa alejándose de las salas.

En Estados Unidos continúan las producciones que abordan diferentes problemáticas reflexivas latentes en la sociedad como la integración interracial: *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967) o *Adivina quién viene esta noche* (Stanley Kramer, 1967). La situación política interna tiene su reflejo en *Tempestad sobre Washington* (Otto Preminger, 1962), digno reflejo de la mordaz *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) que en su momento atacaba sibilamente la situación de Hollywood frente al Comité de Actividades Antinorteamericanas.

Se buscaba llegar al espectador con reflexiones profundas, cada vez más comprometidas con problemas actuales como el *remake* que se hace así mismo William Wyler en *La calumnia* (1961) o *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962). Una nueva sociedad que lleva a exponer

protagonistas abocados al abismo al ser sobrepasados por los cambios sociales como *El Graduado* (Mike Nichols, 1967) o por el contrario en un devenir que les arrastra por la fuerza del costumbrismo social anclado en estructuras pasadas como *El Buscavidas* (Robert Rossen, 1961), *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966), *La leyenda del indomable* (Stuart Rosenberg, 1967).

Gran parte de la vida en Norteamérica está mediatizada en esos momentos por el escenario internacional que supuso la Guerra Fría y Hollywood estuvo ahí para hacer una crítica satírica, en cierta forma, de la situación: *Uno, dos, tres* (Billy Wilder, 1961), *El premio* (Mark Robson, 1963) o *Teléfono rojo volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964).

Europa mostraba al mundo una forma diferente de hacer cine. Las principales potencias cinematográficas se encontraban en una situación económica precaria debido a la dura posguerra y los ajustes impuestos por el Plan Marshall, que intervenía sus economías. Las ideas fluyeron

en una reacción contraria al estatismo del cine considerado más clásico, impuesto por las productoras. El Neorrealismo italiano tenía años de vigencia y continuaba con su peculiar forma de mostrar la realidad de la nueva Italia democrática, con tintes de ruptura estética: *Giulietta de los Espíritus* (Federico Fellini, 1965).

Por su parte, Francia, con la Nouvelle Vague había impuesto una estética que afectaba a la narrativa del discurso con guiones originales y sobre todo una puesta en escena con planos y montajes totalmente innovadores para transmitir un mensaje actual y rompedor: *Banda aparte* (Jean Luc Godard, 1964). Inglaterra buscó su papel en esa corriente de cambio y el Free Cinema impuso unos modismos que buscaban sobre todo el tratamiento temático de los filmes que pretendían ahondar en las criticables bases sociales ancestralmente establecidas: *Un lugar en la cumbre* (Jack Clayton, 1959).

Es en este momento que todos estos movimientos que aportaban libertad al realizador y permitían unos cambios que se venían demandando en Estados Unidos, provocaron que algunos directores optaran por llevar a cabo su propia ruptura. La llamada Generación Perdida, con nombres como Robert Altman, John Cassavetes, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Arthur Penn, Mike Nichols o Dennis Hopper, se preocupaba especialmente por imitar estos movimientos europeos y comenzó a realizar películas que buscaban esas temáticas rompedoras e intelectuales. Fuera de las normas imperantes hasta el momento, fue Stanley Kubrick el que consiguió mayor repercusión con su ya mítica *2001, una odisea del espacio* (1968).

La estética que empiezan a imponer afecta a la estructura del film, las historias simbólicas de fuerte carga intelectual, con planos alejados de los clasicismos de equilibrio o simetría y un montaje totalmente rompedor. Los personajes se hacen complejos, representando a veces formas icónicas despersonalizadas, encaminados a un fin trágico que

aceptan como ejemplo de sumisión, en busca de una reacción en el espectador.

La industria va a ver como las relaciones contractuales cambian drásticamente. Los contratos que se firmaban para una vida laboral casi completa con un estudio pasan a ser unipersonales para formar parte de un proyecto que ocupaba una única producción. Esto facilitaba afrontar los gastos regulares de los estudios que debían medir los riesgos de cada producción, pero liberaba a los profesionales de atavismos y encasillamientos al poder firmar con cualquier estudio y embarcarse en guiones que podían ser de lo más variado.

A esto se sumaba que los estudios pierden su independencia y relación de prevalencia en el mercado al ver como en las empresas más potentes entran nuevos inversores que procedían del emergente y lucrativo mercado de la música. La novedad más importante de esta renovada situación era el nuevo tratamiento de las bandas sonoras

como un objeto principal de merchandising. Se apostaba entonces por producciones musicales ambiciosas, que fueran el perfecto escaparate para los vinilos que esperaban vender: *West side story* (J. Robbins y Robert Wise, 1961), *Sonrisas y lágrimas* (R. Wise, 1965), *Oliver!* (Carold Reed, 1968) o *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1969) fueron unos claros ejemplos.

#### **4.1.2.2.4.- Comercialización de los 70. El fin del XX.**

Es evidente que en esta época la estética no varía en sus primeros años respecto a la anterior. Se mantuvieron los personajes protagonistas solitarios que se movían en un ambiente social hostil dispuestos a encaminarse hacia un trágico final. Lo importante iba a ser el camino expiatorio que seguirían, con lo que las tramas ganan fuerza y presencia en el film, preparadas para mostrar detalladamente una situación crítica en una sociedad decadente. La puesta en escena apostaba por violencia y sexo explícitos como auténtico reclamo para el espectador.

Era un cine que a pesar de todo mostraba una gran calidad en múltiples ejemplos: *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969), *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970), *El diablo sobre ruedas* (Steven Spielberg, 1971), *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Serpico* (1973) y *Tarde de perros* (1975), ambas de Sidney Lumet.

Todo este aderezado planteamiento no solucionaba la imparable caída de espectadores. Los estudios produjeron éxitos puntuales, que en su mayoría se basaban el efecto rebote del merchandising musical como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), o apuestas por llevar los espectáculos de Broadway al cine: *Jesucristo Superstar* (Norman Jewison, 1973).

Paralelamente, la sociedad en general rebajaba el nivel de exigencia en el sentido intelectual y pasaba a entender el cine como un mero instrumento de entretenimiento. Fue el momento en el que

seleccionando todos los resortes que mantenían la industria, George Lucas dio con la tecla que provocaría un giro fundamental en el concepto básico de las producciones y consiguió un nuevo acercamiento al público con *La guerra de las galaxias* (1977).

Este film, de puro culto moderno, supuso un auténtico punto de inflexión al crear un concepto nunca visto hasta entonces. Diseñó un producto comercial cinematográfico que producía muchos más beneficios más allá del número de espectadores que acudían a las proyecciones. La reciente venta de derechos de imágenes a la productora Disney por una fortuna es un claro ejemplo de lo que venimos diciendo.

El brusco cambio que provocó en el concepto de la industria trajo importantes novedades en todos los órdenes del cine. Aparecieron verdaderos Midas de la producción como el propio George Lucas o Steven Spielberg, que fundaron sólidos emporios cinematográficos. Actores como Denzel Washington o Harrison Ford se vuelven a

encasillar para vender derechos de imagen más que entradas a las salas y se crearon personajes que arrastraban a las masas al cine, que empezó a parecer un escaparate donde anunciar productos comerciales, o presentar iconos publicitarios.

Desde los años 80 hasta la actualidad este es el ambiente que se impone. Las narrativas se hacen básicas, con estructuras discursivas medidas, para enganchar al espectador con una historia simple. Los personajes se hacen previsibles, con escasa o nula evolución, en un ambiente claramente maniqueo, repitiendo el esquema clásico. Surgen las sagas, para dar cobertura a la demanda de seguidores de estos planteamientos, devoradores de las historias de sus personajes favoritos. Así surgen proyectos que explotan convenientemente un film que repite esquemas, actores y técnicos, los llamados “*Package*”. Este es el caso de éxitos mundiales como la saga de *La guerra de las galaxias*, el eterno *Indiana Jones* o las aventuras por el tiempo adelante y atrás de *Regreso al futuro*. Es el momento de éxitos mundiales de la

mano de Steven Spielberg que produce películas que repiten la presencia de Tom Hanks, la dirección de Robert Zemeckis, la música de Alan Silvestri, etc. En títulos como *Forrest Gump* (1994), *Náufrago* (2000) o la original *Polar Express* (2004).

#### **4.1.2.2.5.- Siglo XXI. Cine con derechos de imagen.**

El nuevo milenio no ha supuesto un cambio drástico, sino una radicalización de los términos comerciales frente a un cine artístico arrinconado, procedente en muchas ocasiones de países con menos tradición cinematográfica, pero que sorprende continuamente y aporta aire fresco al panorama mundial.

Europa vive un impulso público y pocos visos de internacionalización salvo el caso puntual del cine nórdico y el más reciente cine francés, muy cercano a los parámetros americanos. Paralelamente, no dejan de

sorprender apuestas de cines emergentes procedentes de Extremo Oriente o Sudamérica.

El concepto de negocio lleva a las producciones basadas en los poderosos *Package*, centrados en el inmediato beneficio de los derechos de imagen, que lleva a acabo narrativas y discursos marcados por las empresas que pagarán todo o parte de la plusvalía de un film. Esto implica que los actores van a prevalecer sobre los personajes que aprovechan el tirón de grandes éxitos literarios como *Harry Potter*, la saga *Crepúsculo*, la saga de *Piratas del Caribe* o los superhéroes de cómic que nunca han abandonado del todo Hollywood. Incluso se imponen grandes nichos de mercado que no precisan de desproporcionados sueldos como los que proceden del cine de animación y que producen exagerados beneficios como los filmes de John Lasseter: *Toy Story* (1995) y *Cars* (2006).



Aparecen fugaces productoras que se crean para proyectos muy puntuales, siguiendo fórmulas muy estudiadas en función del público al que se dirigen las películas y los parámetros marcados por las empresas propietarias de los derechos de imagen que precisan que algunos artículos o incluso escenas que protagonizarán video juegos o spots publicitarios salgan en la película. Ello provoca que si bien las estructuras responden a medidos esquemas de corte muy clásico, las historias se hacen muy generalistas y previsibles, con escaso desarrollo de conflictos a los que se enfrentan personajes muy encasillados y poco evolucionados.

El discurso también decae, para no complicar al espectador, solo se busca sorprenderlo, apoyado en una focalización estudiada, e impactarlo con grandes efectos y montajes dinámicos de imágenes espectaculares. Los esquemas están muy basados en las tramas, lo que permite mostrar más escenas u objetos que faciliten la llegada de las de los mensajes comerciales subliminales al espectador.

Afloran temáticas y ambientes repetitivos que van a colmatar el mercado con superhéroes, vampiros, cuentos clásicos, películas de ambientación medieval, sin faltar los piratas, momias o la nueva corriente de historias bíblicas. El ritmo se rompe para tener planos que actúen como auténticos anuncios o permitan que las escenas 3D cumplan con un determinado tiempo en pantalla, sin respetar el fluir de los argumentos o las historias en su conjunto.

Los avances técnicos facilitan todo tipo de planos y situaciones imaginables, así como un montaje de vértigo, que llega incluso a no permitir apreciar todos los matices que un film puede aportar. Los sistemas sonoros se multiplican y falsean para buscar reacciones emotivas, siempre al servicio de intereses comerciales concretos.

Existen, como no podía ser de otra forma, excepciones que pretenden un cine, no alejado de estos parámetros que aportar pingües beneficios,

pero que si proponen rompedoras estéticas y discursos llamados postmodernistas, término evidentemente despectivo a nivel estético, como las obras, no por originales menos criticables, de Sofía Coppola o David Cronenberg, por citar algunos, en busca de salidas histriónicas al planteamiento general. Junto a las personales obras de David Lynch o Terrence Malick o las originales y correctas propuestas de Ang Lee, Fernando Meirelles o Danny Boyle.

La caída de espectadores por el fenómeno de internet se intenta amortiguar con producciones que dirigen sus inversiones a realizaciones transmedia e hipermedia para aumentar la productividad.

#### **4.1.3.- Tiempos**

Como elemento fundamental en la contextualización del objeto de análisis, la relación del tiempo en el que se realiza la producción y el de la ambientación, son básicos para poder entender muchos aspectos de la mayoría de los ámbitos técnicos, narrativos y de contenido de un film.

Una vez se encuadran y explican estos elementos, debe tenerse un conocimiento básico del contexto temporal del film, ya que hay muchos detalles que deben definir un análisis correcto de la aplicación de recursos propios fundamentalmente de la dirección artística de la obra. Si bien la escenografía resulta básica para llevar a cabo una crítica sobre el departamento encargado de su planteamiento y desarrollo, hay una serie de circunstancias y aspectos que afectan al guion y el desarrollo de personajes que se basan fundamentalmente en el trabajo del director del film y en su caso, de los asesores históricos.

##### **4.1.3.1.- Histórico**

Debe definir el entorno cultural y sociopolítico de un film. Es evidente que no hay otra manera de explicar filmes con unos guiones tan maniqueos y manipulados como son las películas bélicas norteamericanas de la posguerra: como *Arenas sangrientas* (Allan Dwan, 1949), los alegatos de Alfred Hitchcock producidos en 1944 sobre el mismo conflicto en Inglaterra: *Bon Voyage* o *La aventura*

*Malgache*. En la misma línea se pueden explicar algunos de los primeros filmes del neorrealismo italiano como *Alemania año 0* (Roberto Rossellini, 1947). Las circunstancias del ambiente social pueden permitir otra serie de producciones que se han hecho repetitivas y de contenido redundante y vacío como la colección de películas producidas en España en el siglo actual en torno al tema de la Guerra Civil, aprovechando una mayor facilidad para la subvención de las mismas.

Sin tener que establecer sistemáticamente si esta adecuación a las circunstancias es buena o no, una revisión de las mismas permite establecer una serie de parámetros que no empañen otras cualidades de los filmes, quizá incluso por lo contrario, por no dejarse llevar por las corrientes de la industria o su entramado. Este planteamiento además permite justificar algunos otros condicionantes de los filmes que se vieron limitados por los gustos estéticos impuestos en diferentes épocas o sus limitaciones técnicas. Nadie con cierto criterio llevaría a cabo un análisis con prejuicios negativos, de películas de Friedrich Wilhelm

Murnau o Charles Chaplin por el mero hecho de estructurar las escenas de una forma arcaica, encasilladas por la escasa preparación audiovisual del público o las propias limitaciones de desarrollo del guion que imponía el cine silente.

#### 4.1.3.2.- Fílmico

La elección de un tiempo fílmico responde a diferentes criterios, los cuales cada vez se encuentran más encorsetados en virtud de fórmulas de mercado excesivamente estudiadas. Ya sea por estar acorde con la temática y el mensaje que el director pretende enviar, por una imposición de la productora o por una exigencia concreta de guion que venga por el tipo de personajes, caso de los biopic, o el propio género elegido, el tiempo que encuadra una historia debe ser tenido en cuenta siempre en relación con el momento histórico y el sentido estético que se le acabe aplicando. Directores con un marcado carácter temático como Sergei Eisenstein buscarán siempre un tiempo concreto para enviar un mensaje que llegue fácilmente al público objetivo al que se

dirige como en *La huelga* (1924). El interés por los personajes hace que el tiempo fílmico no tenga una importancia fundamental, llegando a encuadrar historias de carácter más humano en ambientes genéricos concretos como el western, que esconde una serie de trasfondos más profundos en *El jinete Pálido* (Clint Eastwood, 1985) o pierden todo sentido cronológico en busca de una estética como la postmoderna, y un planteamiento histriónico de absoluta ruptura: *María Antonieta* (Sofía Coppola, 2006).

La elección de un tiempo fílmico concreto debe obligar a una reflexión del encasillamiento del film y de la dirección que debe ser analizada de manera estricta y que puede marcar, en gran medida, una serie de criterios de evaluación del resto de aspectos como la dirección artística y sus relaciones de ambientación escenografía y caracterización de personajes, así como la adecuación de los guiones, textos y conflictos. No pueden pasarse por alto trabajos que alcanzan las más altas cotas de mal gusto como la faraona y su amante que nos propone Cecil B.

deMille en *Cleopatra* (1934), o los juegos de metalenguaje que tan inteligentemente disponen Billy Wilder, Charles Brackett y D.M. Marshman en *El crepúsculo de los dioses* (1950) al hablar de la situación contemporánea del Hollywood de los 50.

#### **4.1.4.- Análisis de género**

En este apartado se abordan las características de un film que se pueden identificar como ajustadas a un género o subgénero, marcan ciertos elementos más o menos importantes en el desarrollo estructural, narrativo o de contenido del film, así como el planteamiento de los personajes y el resto de elementos técnicos intervinientes en la producción.

##### **4.1.4.1.- Géneros**

Importante elemento contextual, fundamental para desarrollar un correcto análisis crítico fílmico. Llevar a cabo una evaluación de un texto fílmico supone tener en cuenta una serie de presupuestos conceptuales

que van a explicar el comportamiento evolutivo de situaciones, personajes, entornos escenográficos, etc. La única manera de no sacarlos fuera de contexto es tener clara su caracterización genérica, sobre todo en el cine realizado hasta los años 70, momento en el que los géneros, que se vienen mezclando y cambiando desde finales de los 50, pierden su sentido más estricto.

Este presupuesto analítico facilita, igualmente, que no se cometa un error excesivamente extendido como es el considerar un texto fílmico dentro de un género por su simple contexto escenográfico. El que un film se desarrolle en el antiguo oeste no implica que no pueda ser un drama romántico, un biopic o un musical. De esta manera se dan ejemplos claros en filmes de diferentes épocas como el musical *Oklahoma* (Fred Zinnemann, 1955) ambientado en el western más clásico, o *El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986) que a pesar de ser una adaptación literaria de la ya clásica novela de Umberto

Eco, no deja de ser una mezcla moderna de thriller policíaco con tintes de biopic histórico.

En este apartado, se pretende únicamente contextualizar un film para explicar el tratamiento de sus elementos básicos, sin evaluar estos de una manera individual, ya que este análisis debe realizarse en cada uno de los apartados específicos que recoge la metodología. Ello no implica axiomáticamente que todo texto fílmico responda un género concreto, ya que a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, esta clasificación se pierde en beneficio de una libertad de creación relativa, encasillada por los parámetros que impone el propio mercado. De igual manera, los estilemas de ciertas corrientes y directores, han permitido, desde mediados del mismo siglo, unas producciones apartadas de las ataduras de género. En definitiva, el mejor criterio que puede aportarse a una evaluación es el grado de compromiso con el género impuesto o una personalidad fuerte de la dirección para aplicar su propio carácter

sin apartarse de los convencionalismos que proponen los estereotipos genéricos.

#### **4.1.4.1.1.- Criminal – Policiaco**

Se centra fundamentalmente en una serie de criterios maniqueos en un entorno claramente delictivo, enfrentado a un antagonismo representado por un opuesto perfectamente identificable. Desde películas clásicas como *El regreso del gánster* (Lewis Allen, 1955) a otras más contemporáneas, así por ejemplo *The Chaser* (Na-Hong-Jin, 2008) recogen una serie de convencionalismos que deben explicarse bajo los parámetros impuestos por el su carácter genérico.

#### **4.1.4.1.2.- Cine negro**

Marcado por continuos estereotipos presentes en situaciones, conflictos y personajes, así como en las relaciones que les unen. Con un desarrollo de ritmo dinámico, a veces frenético, sus acciones se centran en escenas violentas y textos particularmente planteados para reafirmar

el carácter encasillado de los personajes. Iniciado en los 40 hay filmes de auténtico mérito que suponen verdaderos iconos del género como *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Sin embargo, hay ciertas producciones como *Chinatown*, (Roman Polansky, 1974) que, a pesar de su calidad, utilizan solo parte de los recursos genéricos, lo que la excluye del mismo y hace que el espectador no termine de identificar todos los recursos conocidos, lo que arrastra al film al despliegue de una serie de elementos más propios del thriller.

#### **4.1.4.1.3.- Musical**

Las posibilidades narrativas de la música han facilitado una amplia variedad de formas discursivas y planteamientos en el género musical. Limitado en cuanto a la exigencia de un público más específico que otros géneros, el excesivo empleo de los números musicales rompe el ritmo, centrándose en una serie de tramas y subtramas que obligan a buscar situaciones o escenografías forzadas, a veces con personajes sin papel en la narrativa. Películas que centran la acción de la historia

en un entorno musical lógico, como ocurre con *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1951) encajan mejor estos aspectos, mientras que otras como *West Side Story* (J. Robbins y Robert Wise, 1961) no llegan a superar estas trabas. Sin embargo el género musical ha sido aprovechado con gran habilidad en filmes de mérito narrativo como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) y *Moulin Rouge* (Buz Luhrmann, 2001).

#### 4.1.4.1.4.- Drama

El encasillamiento de personajes atrapados en situaciones que llevan a un desenlace trágico, marca el desarrollo de estos filmes que deben cuidar especialmente la estructura de guion para no caer en un exceso pesimista en el planteamiento de personajes y conflictos y por supuesto del mensaje que se quiere enviar. Los recursos discursivos son fundamentales al intentar llegar al fondo lacrimógeno del espectador. Presentar el desarrollo de la historia a través de *flashback* o con una focalización externa permite que se puedan amortiguar las situaciones

más dramáticas de una forma más suave como ocurre en *La llave de Sarah* (Gilles Paquet Brenner, 2010), sin embargo hay quien prescinde de un discurso con estructura medida y apuesta por centrarse excesivamente en la trama para aumentar los conflictos de resultado negativo para los protagonistas, buscando situaciones continuas en las que ahondar en el sentimiento intentando influir continuamente en el estado de ánimo del espectador, que al final percibe esa ruptura de la estructura narrativa y se cansa de tanto planteamiento dramático: *El pianista* (Roman Polansky, 2002).

Hay por último filmes que buscan, a través de un profundo estudio de los personajes, tanto protagonistas como antagonistas, quien define perfectamente su evolución, procurando presentar un ambiente positivista dentro de un género tan particular como el dramático, en el que los personajes principales acepten su destino de una manera lógica, invitando al espectador a que les acompañe en su devenir: *La leyenda del pianista en el océano* (Giuseppe Tornatore, 1999). Por el

contrario, hay historias que hacen prevalecer los ambientes y situaciones sobre la evolución de los personajes, lo que lleva a una serie de conflictos que al espectador le cuesta entender y compartir, ya que les empuja a situaciones irreversibles totalmente preparadas para aumentar los factores dramáticos: *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962).

#### **4.1.4.1.5.- Melodrama**

Este tipo de filmes tiene un desarrollo similar al anterior género del drama, pero con la particularidad de que son las relaciones amorosas entre personajes las claves que utilizan los directores para llegar al alma del espectador. Esta particularidad hace que aparezcan antagonistas de lo más variado y que las evoluciones de los personajes principales sean más previsibles. La problemática inclusión de una mayor o menor insistencia en el planteamiento de la trama y subtramas, es lo que define el que un film perteneciente a este género tenga un desarrollo cualitativo mejor o peor. Es evidente que el objetivo final debe ser el devenir de las

relaciones afectivas entre personajes y la evolución de cada figurante en las mismas. Centrarse excesivamente en las puras situaciones afecta definitivamente al ritmo del film, sobre todo si no se aportan diferentes recursos discursivos en el tratamiento de cada uno de los conflictos que se plantean. Desde clásicos como *Amarga victoria* (Edmund Goulding, 1939), pasando por producciones más recientes como *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), es un género omnipresente en el cine.

#### **4.1.4.1.6.- Western**

Desarrollado con una intención muy dirigida, este particular género es uno de los que en principio menos universalización podía tener por su ambientación. Dirigido hacia un público de emigración interna que conocía el ambiente y la situación, se mantuvo gracias al planteamiento de personajes y situaciones muy estereotipadas, con mensajes básicos y muy claros, lo que le permitió una gran internacionalización. Es en el contenido donde mejor se puede buscar el análisis, mientras que la



ambientación debe ser evaluada a través de la fotografía fundamentalmente, una ambientación que por otro lado, ha servido de escenario para multitud de filmes encuadrados en otros tantos géneros. Sus personajes, puramente maniqueos, se mueven en historias muy sencillas y evolucionan muy poco, utilizando como reclamo para el público intervenciones de artistas con tirón mediático como ocurre en *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) con Dean Martin y Ricky Nelson. En menos ocasiones se plantean filmes reflexivos con brillantes resultados como *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o sirven para presentar y criticar situaciones reales como la denuncia que se hace a la situación de los cineastas surgida a partir de las intervenciones del Comité de Actividades Antinorteamericanas en *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952). Pocas son las incursiones en el género a partir de mediados de los 60, no siendo para realizar barrocos filmes nostálgicos: *Open Range* (Kevin Costner, 2003).

#### 4.1.4.1.7.- Comedia

Basado en sencillos relatos de fácil desarrollo y comprensión, su evolución permite un amplio espectro de análisis crítico en función de los recursos narrativos que se emplean en el discurso. Desde las formas básicas en busca de la risa fácil, lo que no le resta un éxito en taquilla con películas ya de culto dentro del género como *Top Secret* (David J. Zucker, J. Abrahams y M. Burke, 1984) o *Aterrizo como puedas* (David J. Zucker y J. Abrahams, 1980), hasta las formas más clásicas de comedia que enriquecen el discurso, empleando recursos recurrentes a lo largo de la historia, o esconden de forma inteligente sátiras cargadas de crítica ácida, como ocurre en cualquiera de las comedias de Billy Wilder, maestro del género, o en las obras de pura crítica social de Charles Chaplin que ocultan sus verdaderos mensajes detrás de unas formas genéricas cómicas para poder pasar el filtro encubierto de la censura norteamericana.

Este particular recurso será empleado por otros directores como Jacques Tati que llega a utilizar incluso la ausencia prácticamente total del texto en su personaje principal Mr. Hulot en sus más consagrados filmes como *Mi tío* (1958) o *Play Time* (1967) para hacer una sátira de una renovada y falsa sociedad francesa en continua evolución en plenos años 50 y 60.

Estamos entonces ante un género, con diferentes subgéneros, que tiene amplias variantes que llevan desde los trabajos menos ambiciosos, cuando son simples obras sencillas centradas en actores resultones en el género como ocurre con Adam Sandler, hasta filmes que merecen todo el respeto crítico por llevar a cabo obras de mucho mérito encajadas en un género que permite más licencias sobre todo para hacer la citada crítica a ciertos estamentos, grupos sociales o laborales: *Qué ruina de función* (Peter Bogdanovich, 1992) o directamente las instituciones políticas más intocables como hace Jules Dassin en *Topkapi* (1964).

#### 4.1.4.1.8.- Terror

La propia idiosincrasia del apartado del terror hace que su calificación sea de lo más variada. Intentar llegar a los rincones más arcanos de cada uno de los espectadores para provocar las más inquietantes sensaciones e incluso inesperadas reacciones, hace que su diferenciación y evolución haya sido continua. Es evidente que los recursos que emplea: fotografía, planos, sonido, etc. para sus funestos fines son variados pero repetitivos.

Existen entonces tipologías que llegan al espectador con mejor o peor suerte, con filmes perfectamente estereotipados y centrados en una trama que parece insistir en el masoquismo que todos padecemos hacia nosotros mismos, lo que presenta filmes repetitivos, en los que a pesar de la focalización interna que pretende despistar al espectador son perfectamente previsibles como son la mayoría de filmes centrados en los grandes mitos de género. Así aparecen los Drácula, Frankenstein,

La momia, etc. en diferentes versiones o la colección de títulos dirigidos por Roger Corman. No contentos con una estructura básica, un discurso previsible e historias harto conocidas al estar presentes en diferentes fondos culturales populares, los personajes se identifican con actores abonados al género, con lo que la sorpresa se basa únicamente en efectos de todo tipo.

En diferentes épocas se ha tratado de dar nuevas orientaciones a este tipo de filmes como por ejemplo la introducción allá por los 70 y 80 de producciones que basaban la transmisión de angustia con aderezos de casquería y litros de sangre, dando pie a multitud de sagas como *Viernes 13* o las obras protagonizadas por Freddy Cruger, que solo aportaron ciertos beneficios económicos a la industria y un pequeño rincón en los libros de historia.

No todo ha sido malo en este género. El llamado terror psicológico de los 70 ha dejado filmes de gran calidad, dando muestras de que muchas

veces la insinuación de situaciones hace que cada uno deje aflorar inconscientemente sus temores más profundos. Títulos como *El exorcista* (William Friedkin, 1973), *La profecía* (Richard Donner, 1976) con una larga secuela que acabó con una posible mejor consideración del film en la historia, *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1979), o una producción más reciente: *The Ring* (Gore Verbinsky, 2002). Estas películas mantienen un alto grado de tensión porque no presentan monstruos o situaciones en las que la gran mayoría no vamos a involucrarnos nunca, sino que nos muestran una cadena de acontecimientos psicológicos que plantean al espectador que lo más terrorífico puede estar en el salón de nuestra casa, o relacionado con la inocencia de esos seres a los que nunca haríamos daño por su indefensión como son los niños.

#### 4.1.4.1.9.- Bélico

Seguramente el grupo más manipulado por su versatilidad en el mensaje que se quiere transmitir. Aprovechando que su temática es

moralmente controvertida en cualquier lugar del mundo, los filmes centrados en cualquier guerra y sus consecuencias permiten introducir aspectos críticos hacia cualquiera de los bandos en conflicto, a una manera de gobernar o simplemente vender un programa político y social concreto.

Cada una de las guerras importantes de la historia de la humanidad ha tenido su reflejo en el cine y ello ha traído como consecuencia que los diferentes bandos aprovecharan la ocasión. Los norteamericanos han sido expertos en el tratamiento particular de este tipo de filmes, dejando constancia siempre maniquea de los conflictos en los que ha intervenido. La II Guerra Mundial desató una moda de vanagloria patriótica con títulos como *Objetivo Birmania* (Raoul Walsh, 1945). Con ese aire de manipulación aunque llevado al polo opuesto, la Guerra de Vietnam dejó filmes que si bien plantean una correcta producción, el excesivo carácter interesado de ciertos directores no permite una evaluación crítica más favorable. El mayor representante de esta crítica

hacia el propio estado norteamericano es Oliver Stone con títulos como *Platoon* (1986) o *Nacido el 4 de julio* (1989).

Desde muy pronto el cine ha traído grandes títulos, a veces muy recurrentes en diferentes *remakes* que buscan una crítica frontal al propio acto bélico, así aparecen filmes consagrados por su anti belicismo como *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937) o *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957). Sin embargo este tratamiento del contenido bélico ha continuado en el tiempo, a la vez que los conflictos bélicos han arreciado en el planeta: *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998) o *Cartas desde Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006), que llevan su anti belicismo a un plano más personal en la forma de afrontar un hecho tan traumático como es la guerra, en una narrativa más laxa desde el punto de vista temático, lo que permite llevar a cabo producciones de mayor calidad.

Por último, se debe tener en cuenta que este género se ha aprovechado de textos literarios sobre diferentes conflictos para hacer historia cierta. Ello ha tenido distintos resultados cualitativos. Dos ejemplos son las barrocas producciones que contaban unos elencos extensos de actores. *El día más largo* (Ken Annakin, 1962) totalmente volcada en repasar los cameos de las estrellas de la industria norteamericana, por tanto demasiado pesada y sin ritmo. *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer, 1961) deja una gran producción en la que el tema bélico es un trasfondo y no interfiere en otros intereses, lo que deja un discurso más abierto y un resultado de calidad.

#### 4.1.4.1.10.- Ciencia ficción

Se trata de un género de amplio espectro, ya que al salirse de la realidad, es fácil que el director pueda elegir el camino a cualquier tipo de narrativa posible, introduciendo recursos propios de otros géneros. Menos manipulado, nació de planteamientos temáticos que pretendían enviar el mensaje del peligro de la situación desatada a partir del inicio

de la Guerra Fría. Desde este momento se abren una serie de caminos hacia unos resultados dispares.

Los filmes pertenecientes a este grupo son seguidos por espectadores incondicionales a los que se les presentan filmes con escaso tratamiento de personajes y guiones, dentro de unas producciones que buscan destacar los aspectos escenográficos y los efectos especiales por encima de otros tratamientos discursivos. Los sempiternos héroes serán iconos muy estereotipados, en consonancia con las exigencias espectador. Todo ello lleva a películas con ritmo un tanto cansino, en el que la narrativa, con un desarrollo muy básico, dispone unos personajes perfectamente reconocibles y una trama en la que se suceden de continuo muchas sub tramas, que apartan el desarrollo lógico de acontecimientos.

Es curioso que cuando el género comienza a despegar, el escaso interés de las productoras provoca que algunos filmes de serie B tengan

un éxito reconocido: *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968), junto a otras producciones de irregular éxito y calidad, con manidos recursos narrativos como *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953) o *El increíble hombre menguante* (Jack Arnold, 1957). Otras han servido para iniciar secuelas exitosas incluso llevadas a la televisión como *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) o la conocida saga de *Star Trek*, con los famosos “Trekkies” que la han seguido con fervor.

La evolución narrativa y temática llega con películas de auténtico culto, en las que los personajes pierden un tanto sus estereotipos y contenidos evolucionan hacia formas de mayor complicación psicológica como ocurre con los filmes de Ridley Scott *Alien*, *el 8º pasajero* (1979) con su secuela o *Blade Runner* (1982).

Definitivamente se ha convertido en un género un tanto histriónico, de guiones excesivamente complejos en los que prima fundamentalmente

el espectáculo visual repetido y exprimido en una serie de tramas repetitivas, que se imponen a los conflictos narrativos, los cuales a veces llegan a desaparecer en beneficio de una explotación continua de los alardes técnicos que permiten las nuevas fórmulas de los efectos especiales: *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) y su saga o las películas más recientes que sacan todo tipo de personajes de comic a la gran pantalla dan buena muestra de ello.

#### 4.1.4.1.11.- Aventuras

Planteadas a partir de una clara intención de hacer cine de evasión, responden a estructuras básicas muy medidas, con discursos poco complicados, dado que pretenden un público objetivo amplio, al que llegan con una universalización de valores y un desarrollo de la historia centrado en la acción visual. Todo este panorama se completa con personajes y situaciones estereotipadas a partir de conceptos maniqueos que se presentan con recursos muy sencillos de identificación.

La búsqueda de la universalización y el planteamiento de recursos elementales llevan a elegir escenografías de lo más variada, aunque suelen centrarse, a través de los encuadres espaciales o cronológicos, en ambientaciones que el espectador pueda reconocer pero que siempre se encuentran alejados de una realidad cerca. En este sentido se aprovechan las apariciones de personajes históricos legendarios que llegan a cobrar vida como las momias de Egipto muy presentes a lo largo de la historia del cine, los piratas en todas sus variantes o personajes que a partir de una realidad reconocible, desarrollan múltiples acciones que les ponen, de una manera casi exclusiva, en relación con fenómenos extraños o situaciones que terminan sacándoles de esa realidad cercana como ocurre con *Indiana Jones. En busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981) o la saga de *La búsqueda* (John Turtletaub, 2004 y 2007).

A partir de estos diseños, se puede colegir que los análisis críticos no van a encontrar elementos complicados en el relato y mucho menos en el discurso, donde todo responde a aspectos prototípicos en los planteamientos de personajes, muy reconocibles y poco evolucionados, en ambientaciones muy variadas con continuo planteamiento de acciones que a veces traban excesivamente el ritmo del relato. El éxito de los personajes y las ambientaciones en las que se mueven llevan a la creación de la gran mayoría de las sagas del cine como *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), *Piratas del Caribe* (Hermanos Verbinsky, 2003), etc. hasta completar un catálogo muy extenso.

#### 4.1.4.1.12.- Animación

Se trata de uno de los géneros que mayor evolución han llevado a cabo a lo largo de la historia. Es evidente que las características intrínsecas a su elaboración han permitido evidentes avances desde el punto de vista técnico. Sin embargo es de destacar la enorme progresión de los

relatos y los discursos, en los que muchas veces este tipo de películas han rivalizado con gran éxito frente a los filmes de personajes y escenografías reales. Hasta los años 70 su papel como textos dirigidos a los más jóvenes era claro. Sin embargo las aportaciones técnicas que permitían ya los primeros sistemas informáticos dieron un importante giro al género que se fue haciendo más adulto en sus planteamientos y en la orientación del público objetivo.

Su continua adaptación a las modas y costumbres, y las imposiciones del cine comercial, ha dado como resultado un cine que se acomoda a formas narrativas que puedan introducir a los adultos en las salas y que no dejen simplemente a los niños delante de la proyección. Las producciones utilizan este tipo de películas como auténticos catálogos para un público infantil en continua demanda de productos comerciales. Las narrativas a veces pierden ritmo por estos modismos en los que las empresas de videojuegos, tecnología o juguetes quieren imponer sus criterios en planos y situaciones que se repetirán en sus diseños, lo que

hace que las tramas se extiendan, dentro de un discurso cada vez más elaborado: *Cars* (John Lasseter, 2006).

Tenemos entonces como un género enfocado directamente al *merchandising* desde prácticamente sus inicios, se ha ido moldeando de manera externa, dando como resultado diferentes títulos que son más ágiles cuando se centran en historias más adultas como la saga de *Shrek* (Andrew Adamson, 2001). Cada es más usual elaboran analíticas en las que se observan continuas referencias al cine realista: *Toy Story* (John Lasseter, 1995).

En cuanto a la temática, cualquier evaluación debe tener en cuenta cómo la evolución aludida continúa buscando un mensaje aunque cada vez más crítico, sobre todo en filmes que se salen un tanto de la norma estética o narrativa como *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki, 2001) y *El secreto del libro de Kells* (Tomm Moore, 2009).



#### 4.1.4.1.13.- Reconstrucciones históricas

Se basan en historias conocidas como *Los 10 mandamientos* (Cecil B. deMille, 1956), que buscan, fundamentalmente, el refugio de unas enormes superproducciones. El espectáculo se impone al arte y ello hace que las masas identifiquen esta realidad de inversión desproporcionada con las películas del género. Tiene una serie de estereotipos repetidos como el movimiento de masas de extras, unas estructuras barrocas un tanto pesadas, obligadas por tener que mostrar los elementos resultantes de las grandes inversiones con escenografías, vestuarios, etc. lo que enreda las tramas, que se hacen en ocasiones muy largas. Presentes a lo largo de prácticamente toda la historia del cine, han tenido diferentes resultados críticos, muchas veces en función de la pericia en el trato de los contenidos a partir de discursos narrativos muy estudiados y poco complicados: *Las aventuras del Barón Munchausen* (Terry Gilliam, 1989) *Titanic* (James Cameron, 1997) o *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004) son algunos ejemplos.

#### 4.1.4.1.14.- Thriller

Entendido fundamentalmente como un cine de acción e intriga en sus bases conceptuales. Debe tenerse en cuenta que los filmes que responden a esta categorización genérica, van a centrar su desarrollo narrativo en los planteamientos y progresos de las tramas, así como en la posible evolución de los personajes a medida que se van sucediendo los acontecimientos. La focalización suele mantener una intensidad en el espectador a partir de la intriga, lo que provoca que las subtramas no interfieran o despisten de la principal. La esencia de los personajes no debe ser expresamente explícita, ya que ello podría llegar a convertir la intriga en una sorpresa esperada. Sus características genéricas son amplias, lo que hace los títulos que se incluyen en esta categorización se multipliquen: *Fargo* (Joel Coen, 1996) es un clásico en el género, junto a aportaciones originales en sus planteamientos narrativos y sus juegos más contemporáneos como *Escondidos en Brujas* (Irwin Winkler, 1991) o *The Lovely bones* (Peter Jackson, 2009).

#### 4.1.4.1.15.- Adaptaciones literarias

Conjunto de filmes que juegan con elementos reconocibles por el espectador en obras o autores presentes en el acervo cultural de ciertas sociedades, o que traten aspectos más universales, capaces de trascender los valores y parámetros narrativos básicos del referente literario que se ha optado por elegir. En la actualidad en los más representativos rincones de la llamada “aldea global”. Son muchos los ejemplos que basan sus guiones en torno a un escrito. La evaluación crítica en este sentido no debe variar en los aspectos básicos aunque debe hacerse un análisis más exhaustivo para comparar el original escrito y el representado en el *film*. Tenemos ejemplos interesantes en su evaluación, con obras que siguen exactamente el texto *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), o *El código da Vinci* (Ron Howard, 2006). En otros casos se adaptan obras para poder concluir con un mensaje dirigido a un entorno social o histórico concreto, fundamentalmente de crítica social como *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940) o la reflexiva a la vez que actual *1984* (Michael Radford, 1984).

#### 4.1.4.1.16.- Cine artístico

La propia definición de artístico, incluye todo tipo de posibilidades narrativas en este género, que muchas veces no deja de ser un cajón de sastre para acabar convirtiéndose en un “cajón desastre” en el que se incluyen títulos de todo tipo y origen sin criterio analítico. Es importante no caer en esta consideración ya que una analítica metodológicamente aplicada debe categorizar, fundamentalmente, el origen de muchas películas de difícil encuadre.

Una evaluación con criterio debe insistir en el contexto de este tipo de filmes para no llevar a error el resultado de la misma. Enfrentarse a este tipo de producciones debe hacerse a partir de un método cerrado y diferenciado, en el que se evalúen criterios de narrativa pero manteniendo una serie de premisas en las que los aspectos de contenido no van a tener tanta importancia en función de unas estructuras narrativas intencionadamente alteradas.

#### 4.1.4.1.17.- Documental

El reto de evaluar obras en este género se presenta entonces como un trabajo en el que se debe tener en cuenta fundamentalmente la intención del director más que el propio planteamiento audiovisual, que puede variar diametralmente en función del contexto que da como resultado un film. Ejemplos que explican esta situación pueden ser *El árbol de la vida* (Farhad Mehranfar, 1998), que presenta un relato con un clásico planteamiento cultural oriental en cuanto a la prevalencia de la narración sobre la acción, convirtiéndose, prácticamente, en un documental. Otras obras presentan un carácter fundamentalmente personal con mayor o menor desarrollo de la acción narrativa y una enorme carga estética en la fuerza de las imágenes: *La vida de Pi* (Ang Lee, 2012) o, repitiendo curiosamente el título, *El árbol de la vida* (Terrence Malick, 2011).

La evaluación del cine documental debe centrarse en el análisis de la estructura narrativa, y el ritmo de la misma. Evidentemente no tiene los mismos parámetros analíticos que una película al tener que ceñirse a la presentación de datos científicamente contrastados, pero que pueden ser alternados y presentados en función de una intencionalidad concreta. A diferencia de los documentales más clásicos, la formas ficcionadas que buscan un protagonista real o interpretado, hacen que el resultado y su análisis difiera poco de cualquier otro film, sin embargo debe tenerse en cuenta siempre que se trata de un elemento puramente narrativo en el que se aporta una información real y no de una simple ficción narrada. Uno de los mejores ejemplos es la serie *Planeta Tierra* (David Attenborough, 2006).

La demanda del mercado actual, junto a la proliferación de productoras que promueven este tipo de realizaciones, ha provocado un crecimiento exponencialmente cuantitativo y cualitativo de estas producciones, que

desarrollan hoy en día técnicas con un muy alto grado de desarrollo tecnológico, alcanzando resultados de gran calidad en todos los sentidos.

#### **4.1.4.2.- Subgéneros**

Entendida como una categorización de filmes con menor repercusión, mayor especialización en un público objetivo menor y más cerrada presentación de estereotipos, los subgéneros responden a modas y circunstancias particulares, la mayoría de ellos por exigencias del propio mercado.

##### **4.1.4.2.1.- Péplum**

Responde fundamentalmente a las características que presentan las grandes reconstrucciones históricas que se han llevado a cabo a lo largo de la historia del cine. La subdivisión del Péplum responde a una especialización ambientada en el Imperio Romano. Presente en todas las épocas del cine, siempre ha respondido a grandes súper

producciones, debido fundamentalmente al coste de la ambientación y la idea estereotipada del movimiento de masas de extras. Si bien los títulos más clásicos como la ya mítica *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) o la teatral *Julio César* (Joseph L. Mankiewicz, 1953) pretenden un rigor histórico, las más contemporáneas obvian estos aspectos para mostrar héroes poco creíbles, con historias escasamente construidas, en busca de un producto meramente comercial: *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

##### **4.1.4.2.2.- Spaghetti western o Euro western**

Grupo de filmes que surge como derivado europeo del norteamericano para aprovechar un importante nicho de mercado. Este escenario provoca que el referente cultural sea fundamentalmente latino, con lo que las películas del oeste exageran los estereotipos, pero con una perspectiva totalmente renovada. Los relatos se hacen mucho más complejos, con personajes que contienen una gran carga psicológica, sin abandonar su carácter maniqueo, y tramas que convergen en referentes culturales surgidos a orillas del Mediterráneo.

#### 4.1.4.2.3.- Biopic

Como consecuencia aparecen barrocas producciones que inciden en las tramas, presentadas desde un principio de forma clara en los conflictos y la focalización, buscando el tránsito de los diferentes personajes hacia su destino. La temática ahonda con gran insistencia en los valores propios de la sociedad latina: la venganza, la redención y la justicia social eclipsan cualquier otro planteamiento. El más reconocido, que no el único fue el director italiano Sergio Leone, que cuenta con actores americanos de segunda fila o venidos a menos, junto a un equipo técnico experimentado y jóvenes valores como el compositor Ennio Morricone, dando como resultado un pequeño subgénero con gran éxito de crítica y taquilla. Títulos hartos conocidos como *La muerte tenía un precio* (1965) o *Hasta que llegó su hora* (1968) son parte de los mejores exponentes de un largo listado.

Particular grupo de producciones que tratan de recoger la biografía de personajes conocidos por la mayoría del gran público. Centran la historia en el recorrido completo o sesgado de la vida de estos personajes con un ánimo claramente comercial. Sin embargo, la historia se hace un tanto simple en la mayoría de las ocasiones, con estructuras cuidadas pero que se suelen romper al introducir artificiosos personajes o situaciones que provoquen conflictos atrayentes. Como consecuencia, muchas veces, el tratamiento de las tramas se hace lento, sobre todo cuando el tema pierde universalización al no ser personajes muy conocidos en todo el mundo. Aunque sean populares, a veces se intenta centrar la acción en torno a un capítulo concreto en la vida del protagonista, con lo que se rompe el sentido narrativo, perdiendo incluso el hilo conductor de la historia.

No debe confundirse un biopic, centrado en personajes reales, con un film cuyo relato se realiza a través de la vida de un personaje de ficción,

y que busca profundizar en un contenido muy concreto, enfocado a buscar un mensaje determinado. Los años del cine más clásico fueron sus mejores momentos, con películas como *Noche y día* (Michael Curtiz, 1946) que presenta la vida de Cole Porter o *El héroe solitario* (Billy Wilder, 1957) dedicada a Charles Lindbergh. Este tipo de filmes, sin embargo ha estado más o menos presente hasta la actualidad, donde se insiste más en biografías de músicos como en *Beyond the sea* (Kevin Spacey, 2004) donde se narra la vida de Bobby Darin.

#### 4.1.4.2.4.- Road movie

Producciones centradas en el relato de una progresión física de uno o varios personajes en continuo movimiento, para llegar un desenlace más o menos esperado, con un fin moralizante. Dichos intérpretes pueden presentar una evolución psicológica, lo que hace que el relato gane interés como ocurre en *El diablo sobre ruedas* (Steven Spielberg, 1971), ya que de otra manera, estas producciones, al mantener la planitud de sus personajes, se centran excesivamente en las tramas, lo

que rompe el ritmo del discurso y puede sacar al espectador del *film* si no se recurren a fuertes impactos visuales, al modo de lo que hace Sam Peckinpah en *La huida* (1972). Con mejor acierto en el diseño de personajes quedan filmes interesantes como *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) o *Un mundo perfecto* (Clint Eastwood, 1993).

#### 4.1.4.2.5.- Cine de mafia

Derivados del género criminal y mezclados con otros como los biopic de conocidos capos o la famosa adaptación literaria de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), centran sus relatos en el submundo del crimen organizado. Las diferencias con el género del que proviene no son llamativas. Marcado por estereotipos que el público espera, la temática desarrolla situaciones maniqueas, con personajes muy encasillados y conflictos predecibles. El mayor defecto en el que a veces caen las producciones de este tipo, es el abuso de las tramas, que llenan la pantalla de sangre y muertos, sin aportar nada a la narración como ocurre en *El precio del poder* (Brian de Palma, 1983). Películas del

subgénero incluye agrias críticas a los estamentos más establecidos como *The French Connection*, *contra el imperio de la droga* (William Friedkin, 1971) o muestran simples vanaglorias autocomplacientes como *Los intocables de Eliot Ness* (Brian de Palma, 1987).

#### 4.1.4.2.6.- Carcelario

Grupo de filmes que centran su relato en un entorno carcelario, que marca el devenir de la acción y tiene una influencia principal en el planteamiento del discurso. A pesar de tratarse de historias un tanto encasilladas, muchos de estos filmes aparecen como grandes producciones al lograr un estudio muy elaborado de las relaciones entre personajes y la evolución de la anagnórisis de los mismos, en un entorno muy limitado, que logra mayor grado de interacción del espectador real con la ficción. Ciertamente es que muchas veces aparecen manidos relatos que giran únicamente en los recursos para salir del presidio, en un análisis general se incluyen títulos de gran mérito a lo largo de la historia del cine, sobre todo por el diseño de los personajes:

*La leyenda del indomable* (Stuart Rosenberg, 1967) o *Cadena perpetua* (Frank Darabont, 1994).

#### 4.1.4.2.7.- Comedia americana

Una de las variantes más explotadas del género de la comedia, centra sus relatos en las relaciones entre hombre y mujer, presentando conflictos reales, en los que el espectador se identifica fácilmente. Llevadas a cabo con un alto grado de meticulosidad, su estructura suele estar muy medida, presentando personajes de diseño un tanto estereotipado, basando el ritmo y las excelencias narrativas en los ágiles diálogos y las situaciones de enredo, sin llegar a un histrionismo que pudiera restar credibilidad a la historia. Su discurso es muy básico, con una estructura normalmente lineal sincrónica, en la que la sencillez de formas es norma en este tipo de películas.

Iniciado y sistematizado por el trabajo de Ernst Lubitsch, que dejó grandes títulos como *Un ladrón en la alcoba* (1932), *Una mujer para dos*

(1933) o *El diablo dijo no* (1943), fue seguido por prácticamente todos los grandes directores de la época como Frank Capra en *Sucedió una noche* (1934), George Stevens y su *La mujer del año* (1942), o *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938). Otros títulos han seguido el hilo de este tipo de argumentaciones a lo largo de la historia con más o menos similitudes argumentales o narrativas como *Descalzos por el parque* (Gene Sacks, 1967).

#### **4.1.4.2.8.- Comedia Slapstick**

Grupo de producciones que forman el más bajo escalón narrativo en la historia del cine, que se centran en los más arcaicos recursos cómicos, en los que todos los componentes del contenido y la estructura giran en torno a la provocación de la risa fácil a partir de los más sencillos planteamientos de la narrativa. Desde los primeros ejemplos que manifestaban artistas como Max Linder, pasó a tener grandes representantes en el siguiente paso de evolución del género que fue el conocido como burlesco con las obras de los Hermanos Marx. A partir

de los años 40, comenzó a desarrollarse una novedad con las películas que buscaban unos relatos cómicos fundamentados en la clásica historia de enredo, conocidas como Screwball, a partir del planteamiento de personajes y situaciones que caminan de forma paralela y terminan confluyendo en un resultado previsible, como ocurre con *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1942). Su vigencia ha sido continua en el cine al tener un campo fácil de expansión entre el público como *Crueldad intolerable* (Joel y Ethan Coen, 2004)

#### **4.1.4.2.9.- Cine de catástrofes**

Tipología de género de origen y desarrollo casi exclusivamente norteamericano, en el que el relato se centra en el desarrollo y consecuencias de un desastre natural o tecnológico. Los personajes se encuentran inmersos en un mundo caótico, en el que pretenden resolver la situación global, lo que encasilla sus reacciones frente a los conflictos y hace que sus evoluciones sean absolutamente previsibles en situaciones poco o nada creíbles en las que se solucionan panoramas



apocalípticos a los que los protagonistas siempre se dirigen en lugar de huir de ellos. Desde un punto de vista analítico, este tipo de filmes no suelen sobrepasar la mediocridad, siendo de destacar, normalmente, las aplicaciones técnicas en los efectos. Muchos han sido los títulos que se han integrado en el listado de esta particular categorización desde que en los años 70 comenzaron a sufrir accidentes aéreos las sagas bajo el título de aeropuerto y su correspondiente año o las producciones de John Guillermin e I. Allen: *El coloso en llamas* (1974) y de *Terremoto* (Mark Robson, 1974). A partir de ese momento han llegado invasiones extraterrestres, tormentas devastadoras, glaciaciones, etc. etc.

#### 4.1.4.2.10.- Cine serie B

Caracterizadas por los bajos presupuestos de producción que limitan su integración en los canales de distribución a gran escala, debe tenerse una consideración contextual clara de su falta de recursos para centrarse en una evaluación enfocada al análisis puramente narrativo del relato y la forma discursiva en el planteamiento de la historia. De

igual manera, el diseño de los personajes y su reacción frente a los conflictos planteados debe ser evaluado como en cualquier otra producción. De esta manera, se consideran tradicionalmente títulos ya casi míticos que todos tenemos en mente como *La noche de los muertos vivientes* (George C. Romero, 1968) o *Bespoke Overcoat* (Jack Clayton, 1956), junto a películas que debido a sus característicos estilemas se analizarán en su correspondiente apartado.

#### 4.1.4.2.11.- Buddy movies

Surgida a partir del género de la comedia, esta categorización presenta una serie de títulos que se centran en el desarrollo de historias protagonizadas por parejas de personajes que afrontan de una manera cómica los conflictos que se presentan en un relato. Con argumentos ambientados en situaciones muy cotidianas, pretenden llegar al espectador a través de la cercanía de las situaciones planteadas. A lo largo de la historia del cine este tipo de filmes ha estado siempre presente, desde la dilatada carrera de Stan Laurel y Oliver Hardy,

pasando por parejas míticas como las que protagonizaron Walter Matthau y Jack Lemond, en diferente títulos con Billy Wilder y abriendo una saga en *La extraña pareja* (Gene Sacks, 1968), como la de los Blues Brothers (Dan Akroyd y James Beloushi), que surgen en *Granujas a todo ritmo* (John Landis, 1980), a la formada en los 80 por Danny Glober y Mel Gibson en los diferentes títulos de *Arma letal*, hasta las más recientes como *Tiempo de Valientes* (Damian Szifron, 2005).

#### 4.1.4.2.12.- Boy meets girl

Surgidas como variación de la comedia romántica o americana, centran su historia en el proceso de formación de una pareja de enamorados que se conocen a través de un encuentro casual o una situación no preparada. El progresivo y lento acercamiento de personajes se ve jalonado de conflictos perfectamente previsibles y sin complicación importante en el desarrollo del argumento que a veces recurre a escenas sentidamente lacrimógenas. El ritmo suele ser lento al repetirse las situaciones y contar con personajes encasillados, la mayoría de las

ocasiones relacionados con actores que parecen diseñados para el relato. Con un cierto tirón de taquilla, su presencia en cartelera es prácticamente una constante. Dentro de los títulos menos maltratados por la crítica aunque sin alardes pueden citarse: *Serendipity* (Peter Chebom, 2001), *La casa del lago* (Alejandro Agresti, 2006) o *Cartas a Julieta* (Gary Winick, 2010).

#### 4.1.4.2.13.- Cliffhangers

Reducido grupo de filmes que se estructuran con capítulos protagonizados por un personaje reconocido en otros medios como la televisión y sobre todo el mundo del comic. A lo largo del film se sucede una serie de capítulos con principio y final, al modo de los pioneros del cine, dejando el relato abierto para el siguiente. Si bien tuvo cierta presencia en los años 40 y 50, su vigencia no ha tenido mayor presencia, sobre todo con la aparición y desarrollo de las series televisivas, quedando, además, superado con el surgimiento de las sagas. Entre los títulos más recordados se encontraban películas

protagonizadas por héroes del comic como *Flash Gordon. La Conquista del universo* (Ford Bee y Ray Taylor, 1940) o películas protagonizadas por *El Llanero Solitario* (George B. Seiltz, 1952) o el otro gran héroe del momento *Hopalong Cassidy. La ley del revolver* (Lesley Selander, 1938). Un film más reciente que hace un pequeño homenaje a las revistas periódicas de héroes fue *Sin city* (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005).

#### 4.1.5.- Análisis de carácter

Supone una parte importante en el contexto de cualquier texto fílmico. Este apartado que llamamos de carácter, debe ser tenido en cuenta, ya que marca desarrollos narrativos particulares de una saga de películas que repiten personajes, ambientaciones o escenografías y situaciones. Estos elementos que les dan sentido de continuidad se encasillan para garantizar un determinado éxito comercial al dirigirse a un público que de una manera muy específica sigue este tipo de producciones, ya sea por sus características fílmicas, o el seguimiento de una adaptación literaria.

El llamado carácter también afecta a las películas consideradas de culto, lo que en ocasiones marca una evaluación de un film al que no se le considera en su verdadero sentido narrativo por el hecho de estar considerado de una manera tan especial.

#### 4.1.5.1.- Películas de culto

Los filmes así categorizados deben ser encuadrados en su justa medida a la hora de ser evaluados de una manera sistemática, sin hacer distinción al carácter cultural que parte de la crítica o el público les han atribuido. Se considera un film de culto por tener realmente unas características determinadas diferenciadoras con su entorno fílmico, que les convierten no en únicos sino en líderes modélicos a la hora de llevar a la pantalla avances narrativos hasta ese momento desconocidos o mal aplicados: *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915). Por su grandilocuencia narrativa y la exposición de ciertas temáticas: *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939). La calidad estética y las innovaciones narrativas o técnicas llevaron a *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1942) a ser considerado como uno de los filmes de mayor culto. La innovación narrativa de la odisea espacial de Stanley Kubrick, o la temática y de género de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) les ha llevado al centro mismo del olimpo del cine. Independientemente de sus aportaciones innovadoras, a la hora de hacer una evaluación de este

tipo de filmes, es conveniente abstraerse de ello para analizar un film a través del método, sin influencias externas, para poder observar si el resto de aspectos son cualitativamente positivos. Un ejemplo claro es *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) y las aplicaciones técnicas absolutamente innovadoras que aportó al cine.

Punto y aparte merece George Lucas con su particular “Guerra de las Estrellas”. No solo creó una película de culto al uso, ni abrió una saga seguida a lo largo del tiempo y a escala mundial. Independientemente de crear uno de los mayores epicentros universales del frikismo más barroco, creó un producto comercial a partir de un film, que superaba el mero hecho de introducir gente en las salas de proyección. Este último punto es el que ha marcado el cine en las últimas tres décadas y tiene visos de seguir manteniendo un sentido del cine que en su momento, allá por los 70, ayudó a su resurgimiento y hace que en el futuro el aspecto más comercial del cine sea total deudor de la obra con uno de los culebrones más famosos del cine.

#### 4.1.5.2.- Sagas

Entendidas como aquella sucesión de filmes que repiten una y otra vez los elementos básicos que conforman el relato y el discurso. Tienen un fin netamente comercial, aprovechando un éxito de taquilla inicial.

##### 4.1.5.2.1.- Secuelas (*Spin Off*)

Las razones que fueron empujando a llevar a cabo estas producciones han sido variadas. Algunas surgen de forma no prevista como por ejemplo *Tarzán* (W.S. van Dyke, 1932) o *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) que sorprendidas por su éxito en taquilla, deciden continuar con una saga que en principio no terminaba de estar prevista o diseñada. Muchos títulos han tenido una continuidad exagerada en obras de un “Midas” de Hollywood como Steven Spielberg en *Tiburón* (1975) o su inmortal Indiana Jones, presente desde 1981, *Aeropuerto* (George Seaton y Henry Hathaway, 1970) o clásicos del

terror slasher como *Scream* (Wes Craven, 1996) y *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980).

En otros casos, motivos comerciales han llevado a un diseño previo, como el caso de *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008). Al hilo de esta motivación surgen sagas que imponen criterios de éxito literario para llevar a cabo, desde unos célebres inicios, a sempiternas historias y sus protagonistas, reconocidos en la enorme venta de libros a escala mundial como ha hecho Peter Jackson en *El señor de los anillos* (2001 a 2003) o *El Hobbit* (2012 a 2014), sin olvidar el éxito de Harry Potter, estrenado en el cine en 2001 de la mano de Chris Columbus, o de Robert Langdon, protagonista de las obras de Dan Brown, iniciado en *El código da Vinci* (Ron Howard, 2006) o las producciones de Disney o Pixar desde los inicios del siglo.

En cualquier evaluación queda patente una máxima: las primeras películas son más abiertas e innovadoras, quedando el resto más

encasilladas en los desarrollos discursivos del relato y el diseño de los personajes. En el caso de los guiones con base en la literatura más conocida, se trata de una puesta en escena casi literal de los libros, para aprovechar el obsesivo seguimiento de millones de lectores. Sus estructuras son dilatadas en exceso y lentas de ritmo, para aprovechar los derechos de imagen de los protagonistas, elegidos al uso, y explotar el escaparate comercial que el tirón de estas producciones mantienen. Los personajes se encasillan y responden a diseños medidos en busca no tanto del desarrollo del discurso, como del planteamiento de un mensaje comercial perfectamente estudiado.

#### **4.1.5.2.2.- Precuelas**

Producciones menos utilizadas, cuyos fines responden a los mismos criterios que los expuestos para las secuelas, pero que buscan la continuidad con el retorno al principio de las historias de mayor éxito.

En este caso las rigideces de los guiones se hacen más patentes al

tener que buscar una serie de justificaciones que complementen o relacionen los hechos y personajes que ya conoce el público más fiel.

Esta premisa fundamental resta universalidad a las historias, ya que no todo se puede explicar sin conocer las películas previas que son, en definitiva, el fin conclusivo de las precuelas. De igual manera, los personajes se encajan, muchas veces de manera artificiosa, no tanto en el concepto del guion, como en la percepción futurible que el espectador recibe y reconoce. Lo mismo ocurre con la focalización que propone el discurso y que es más apreciada que recibida. La más famosa y prototípica precuela es la que llevó a cabo George Lucas, que añadió tres filmes a los ya estrenados en la saga de *La guerra de las galaxias*. Otros títulos no menos famosos aunque igualmente cuestionables han sido *El Padrino II* (Francis Ford Coppola, 1974), la apuesta de Tim Burton para *El planeta de los simios* (2001) o la reciente saga del *Hobbit* de Peter Jackson, en la que vuelve a los inicios de su otra saga *El señor de los anillos*.

#### 4.1.5.2.3.- *Remakes*

Producciones que buscan, igualmente, un resultado en taquilla, a partir, fundamentalmente, del éxito previo de un film. En este caso, se intenta repetir un guion y muchas de las claves del relato, incluso de la mayoría de los conflictos.

Este tipo de filmes conllevan, en la mayoría de los casos, una evaluación no relativamente benevolente, ya que se trata de producciones que repiten la historia, el discurso y la estructura de otra película estrenada previamente. Estas circunstancias encasillan excesivamente el desarrollo del relato, los personajes e incluso los conflictos, que quedan la mayoría de las ocasiones vacíos de contenido y descontextualizados para un público, por definición, más actualizado en sus conceptos mentales.

El catálogo de estas producciones es más numeroso que las precuelas, pero el resultado suele ser negativo entre la crítica y el público la mayoría de las ocasiones, lo que implica que las productoras no apuesten mucho por estos relatos. Ejemplos como las diferentes versiones de *King Kong* (Peter Jackson, 2005) o *Las cuatro plumas* (Shekhar Kapu, 2002), no han hecho sino mejorar técnicamente a los originales, desde la memoria, sin acabar de aportar nada especialmente interesante, salvo algún significativo caso en el que los originales solo tenían una buena idea y un muy mal desarrollo como el caso de *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931), limitada por la técnica de los primeros años del sonoro, pero que a pesar de su calidad, tuvo un fantástico reinvento en *Luna Nueva* (Howard Hawks, 1940) y una magnífica continuación en *Primera plana* (Billy Wilder, 1974). Existen más que curiosos ejemplos que buscan desesperadamente la taquilla a través de la inmediatez en la copia *Bienvenidos al Sur* (Luca Miniero, 2010), que imita el éxito francés *Bienvenidos al norte* (Dani Boon 2008), o la poco comprensible apuesta de Howard Hawks en sus filmes: *Rio Bravo*

(1959) y *El dorado* (1967), en los que se copia a sí mismo y en donde la aportación de una a otra tampoco es especialmente destacable.

#### 4.1.6.- Estilemas de dirección

La aparición de una serie de características particulares en la disposición escenográfica, de los personajes o ciertos recursos técnicos que infieren una narrativa discursiva original y diferente a la norma académica, es lo que se define como estilema.

A través de ellos se distinguen diferentes aspectos particulares, presentes en el desarrollo de un determinado discurso narrativo. Es evidente que un director, y sobre todo si colabora en la redacción del guion, no puede tener una intervención totalmente aséptica en su trabajo.

Este trabajo personal hace que cualquier producción lleve implícita una dirección concreta hacia un público muy determinado, con lo que la



apuesta por parte de una productora por un proyecto de estas características se ve limitada, o incluso reducida a la propia producción por parte del director. El análisis de los estilemas se orienta en dos formas diferentes.

#### **4.1.6.1.- Estilemas corporativos**

Aquellos que responden fundamentalmente a intereses de ciertos grupos industriales, como es el caso de Hollywood, que imponen, en ciertas épocas, unos criterios estéticos e incluso estructurales concretos, tal y como se ha visto en los contextos histórico y de género. En un análisis fílmico deben reconocerse dichos parámetros sobre los guiones y los artistas. Varios son los ejemplos ya citados en este sentido como fueron el Código Hays, la instauración del Sistema de Estudios y sus aplicaciones comerciales del *Star System* y los géneros cinematográficos.

Pueden observarse ejemplos en los que los directores elaboraron sus trabajos sometidos a imposiciones políticas para lograr determinadas influencias en el público objetivo. Esta circunstancia explica filmes que se encuentran totalmente dirigidos por medio de mensajes que justifican ciertas guerras: *Bataan* (Tay Garnet, 1943). Hay ideas que justifican otra serie de situaciones políticas que apoyan un cine de total propaganda para extender ideales y prototipos como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Incluso se observan curiosos reclamos para propagar ideas de independencia e igualdad de la mujer, como fue el caso de Estados Unidos, cuando observaba la necesidad de disponer de las mujeres como mano de obra en la industria pesada para hacer frente a la II Guerra Mundial, lo que llevó a impulsar guiones en los que las protagonistas femeninas mostraban un nuevo rol en la sociedad, con un carácter decidido, integrado e independiente como se observa entre otras en *Secretaria particular* (Phil Whitman, 1933).

Otro de los grandes centros de irradiación de estilemas de dirección corporativos han sido las corrientes cinematográficas que se han ido apartando, a lo largo de la historia, del academicismo más estricto y del marco impuesto por la industria. El resultado de este tipo de producciones se ajustó deliberadamente a unos criterios comunes con resultados estéticos y estructurales prefijados de una manera dogmática. Ello ha llevado a resultados interesantes aunque la propia involución de las normas ha provocado habitualmente una rigidez insostenible, y un cansino método de realización que ha terminado por certificar la defunción constante de estas corrientes, que han acabado disueltas en una serie de carreras individuales anodinamente originales. Dentro de este apartado se pueden citar algunas de las más representativas.

#### **4.1.6.1.1.- Expresionismo cinematográfico**

Corriente alemana de los años 20 que imponía una estética muy concreta. Sus producciones tenían una estructura impuesta, marcada

por un prólogo narrativo que introducía personajes y situaciones y un epílogo explicativo con una carga propagandística prediseñada. Fueron característicos sus condicionantes estéticos de fondos basados en lienzos expresionistas y la vuelta al concepto de cámara del cine teatro, con personajes de actuaciones exageradas y estereotipadas, así como el acercamiento a personajes siniestros, que servían de base para los protagonistas más recurridos del género de terror. Grandes filmes se realizaron en este ambiente como *El Golem* (Paul Wegener y Carl Boese, 1920) o *El Gabinete del Doctor Caligary* (Robert Wiene, 1919).

#### **4.1.6.1.2.- Nouvelle Vague**

Esta corriente francesa supone un enfrentamiento frontal con las estructuras narrativas más académicas, buscando romper ritmos y presentando imágenes con poder simbólico, en busca de un mensaje político o de denuncia social evidente. Con diferente grado de trasgresión aparecen títulos como *Jules y Jim* (Francois Truffaut, 1961) o *Todo va bien* (Jean Luc Godard, 1972).

#### 4.1.6.1.3.- Free Cinema

Compuesta por unos jóvenes británicos con ideas renovadoras, esta corriente basa su particular estilo en el mensaje final que plantean los argumentos. Se busca una crítica social dentro de un cine de gran realismo en sus escenografías, propuesta de tramas y diseño de personajes. Destacan títulos que recogen perfectamente este particular estilo como la enrevesada película *Un sabor a miel* (Tony Richardson, 1961) o *El ingenuo salvaje* (Lindsay Anderson, 1963)

#### 4.1.6.1.4.- Neorrealismo Italiano

Cercana en sus planteamientos al estilema británico, llevan el realismo todavía más al extremo, utilizando en ocasiones personajes reales en lugar de actores profesionales. A pesar de sus planteamientos realistas, no pretenden tanto un fin de crítica como de exposición de una realidad concreta para que el propio espectador reflexione sobre lo expuesto en

el film como en los títulos dirigidos por Vittorio de Sica: *El ladrón de bicicletas* (1948) o *Umberto D* (1952).

#### 4.1.6.1.5.- Cinema Verité

Particular experiencia cinematográfica que llega a confundirse en ocasiones con un cine documental al eliminar los elementos propios de la sintaxis fílmica más ortodoxa. Sus filmes no buscan encuadres en función de un montaje prediseñado, ni establece un rigor argumental en sus historias. El film más característico y que le sirvió a esta corriente para darse a conocer fue *Crónica de un verano. Una experiencia de Cinema Verité* (Edgard Morin, 1960). Quizá el título más reconocido aunque con una normativa estética más relajada fue *Le beau plaisir* (Michel Brault, 1968).

#### 4.1.6.1.6.- Exploitation

Caracterizado por su fuerza visual, el fin primordial de esta corriente minoritaria se centra en una reacción social llevada en ocasiones al

extremo con temas moralmente reprochables. Sus derivaciones son múltiples, en función del público y situación que pretende denunciar. Sus películas llegan a ser violentamente extremas, con imágenes excesivamente explícitas, aprovechando el ambiente general de los 70, década en la llegó su apogeo.

Las historias se encuentran muy centradas en escasos temas, relacionados con las máximas de la corriente, terminando en un mensaje esperable, lo que hace que el relato se centre fundamentalmente en el desarrollo de las tramas. Los personajes son diseñados con escasos registros, lo que les encasilla de una manera muy manida. Dentro del estilo se pueden destacar títulos característicos, aunque de una calidad cuestionable como *Las noches rojas de Harlem* (Gordon Parks, 1971) o *Supervixens* (Russ Meyer, 1975).

#### **4.1.6.1.7.- Dogma 95**

Controvertida corriente de finales del XX, que establece una serie de normas muy rígidas para la catalogación de sus filmes, pero que pretende una innovación narrativa interesante, al limitar el uso de recursos técnicos y escenográficos, para intentar llevar el realismo más allá, intentando que esas limitaciones auto impuestas integraran mucho más al espectador en el ambiente del film. El director más afamado de la corriente, Lars Von Trier tiene varios títulos de lo más polémicos dentro de la corriente, lo que lleva a pensar si no será una justificación mediática más que un compromiso estético.

#### **4.1.6.2.- Estilemas individuales**

En este apartado deben incluirse aquellas producciones que mantienen una serie de parámetros diferenciados e identificables en el tratamiento del contenido del relato y el planteamiento estético del discurso. En muchos directores hay ciertos componentes de su trabajo que funcionan como sello personal muy reconocible en sus películas. Entre otros

podemos encontrar a Andrei Tarkowski, absolutamente preocupado por el interiorismo del alma humana como arma para afrontar el día a día, expuesto con el enorme peso de poética visual de las composiciones de sus planos y escenas. Quentin Tarantino mantiene unos discursos de estructura muy compartimentada y curioso diseño de personajes, junto a unos relatos cargados de violencia explícita.

Theodoros Angelopoulos fue un nuevo poeta, preocupado por un nuevo estilo discursivo, de lenta narrativa y largos planos secuencia que le ayudan en sus espacios narrativos muertos, en un intento de transgresión al concepto temporal de los relatos. Sam Peckinpah tiene un fundamento en la fuerza de las imágenes, reforzado por un montaje de enorme dinamismo y una violencia hobbesiana de marcado desarrollo a lo largo de los relatos.

Hay otra lista de directores que apuestan por trabajos más comerciales en ocasiones, dejando sus apuestas personales para momentos más

concretos, así aparecen nombres como Ang Lee, Terrence Malick o David Lynch. Los trabajos de la mayoría de estos directores buscan una estética personal con una enorme fuerza visual de los planos y composiciones de planos, a la vez que sus discursos se hacen diferentes en la transmisión de mensajes profundos que pretenden hacer reflexionar al espectador sobre los temas más fundamentales de la propia existencia del ser humano. Ello implica que cada uno de estos autores tome su propia forma para alcanzar sus objetivos, pero sin llegar a encuadrarse en ninguna adjetivación que encierre sus obras en corrientes normativas que les impongan ciertas cortapisas, en oposición a otros realizadores que se dejan arrastrar por movimientos sociales como el posmodernismo, como ocurre con Sofía Coppola o David Cronenberg, que terminan por encasillar sus trabajos.

#### **4.1.7.- Creación técnica de la estética**

Toda diferenciación estética, ya sea por época histórica en relación a la preparación audiovisual del público o sus demandas temáticas, las

imposiciones de la industria o la técnica, las cuales son más cerradas cuanto más atrás en el tiempo nos situamos, la aparición de corrientes artísticas o estéticas y los trabajos personales de ciertos directores, han estado marcados, como se ha visto por recursos de contenido temático en el relato, planteamientos originales en los discursos o técnicos en el desarrollo de los mismos.

Llevar a cabo una evaluación a partir de una propuesta metodológica obliga a hacer una referencia más general de las diferentes formas en las que la creación desde el punto de vista técnico y ambiental influye en la estética propuesta. En este sentido resumimos los elementos más característicos dentro de una generalidad que se hace particular en función de la aplicación por parte de los diferentes directores. En definitiva, se trata de proponer esos aspectos que terminan por caracterizar los sellos personales más característicos que intervienen en las carreras de ciertos realizadores, que repiten estos recursos a

modo de firma de autor, los cuales a veces pasan desapercibidos en el conjunto de una obra a la hora de llevar a cabo una evaluación.

#### **4.1.7.1.- Cámara**

El movimiento de cámara, los encuadres o las disposiciones de eje son muy característicos en ciertos trabajos. Harto conocido es el particular encuadre en busca de la simetría con profundos puntos de referencia visual que emplea Stanley Kubrick, buscando una perfecta composición de perspectiva lineal, como si de un cuadro de los grandes teóricos del Renacimiento se tratara. Sam Peckinpah utiliza el movimiento ralentizado en planos que se integran en la acción mientras la cámara se mueve entre los personajes de una manera totalmente libre.

Terry Gilliam utiliza grandes planos en movimiento con grúas para hacer movimientos casi imposibles en composiciones de gran complejidad. Frank Darabont tiene una particular forma de disponer el eje de la cámara, siempre un poco por debajo de la línea de los ojos, con lo que

la mayoría de sus trabajos los vemos con un cierto punto de vista picado. Los integrantes de Dogma 95 montan la cámara en el hombro para integrar al espectador en una acción con una especie de plano subjetivo particularmente original aunque a veces incómodo.

En definitiva, diferentes formas en las que algunos de los directores, como los citados y otros muchos, emplean la cámara como un elemento vivo que permita una introspección del punto de vista que el autor quiere implementar en el discurso narrativo.

#### **4.1.7.2.- Fotografía**

Recurso que utilizado más allá de una correcta puesta en escena puede dar un estilo definitorio característico de un director, con el uso de encuadres, luces y color.

##### **4.1.7.2.1.- Color**

Recurso narrativo, que permite avances en el discurso para encuadrar tiempos, espacios o estados de los personajes. Sin embargo estos elementos, que se analizan en el apartado técnico de la fotografía, son empleados más allá de sus manidos ejemplos cuando algunos realizadores quieren establecer recursos estéticos. Por poner algunos ejemplos de esta aplicación únicamente estética del color, tenemos a Peter Bogdanovich dirigió *La última película* (1971) en blanco y negro para marcar una época en decadencia. Más recientemente se ha visto como el poder del color ha aportado una riqueza estética particular a los trabajos de Terrence Malick en *El árbol de la vida* (2011) o Ang Lee en *La vida de Pi* (2012), cuyas imágenes en la propuesta introspección de los personajes han sido sublimes gracias a los espectaculares efectos cromáticos introducidos.

#### 4.1.7.2.2.- Encuadre

Todo relato debe tener un estudiado y prediseñado conjunto de encuadres para que la escala visual sea la correcta de acuerdo a la historia que se plantea en el guion. Sin embargo, hay directores que siempre que tienen oportunidad dejan una serie de composiciones visuales que terminan por hacerles característicos en sus obras. En este sentido, destacan dos formas básicas para aprovechar estas posibilidades estéticas.

**A.1.- Por naturaleza.** Referidos a las composiciones que sitúan a los personajes o las escenas en una relación directa entre el campo visual y la cámara. Característicos de los directores más reflexivos, de temáticas y mensajes más profundos como Andrei Tarkowski o Theodoros Angelopoulos, pretenden que la cámara sea un punto de vista del espectador que se pierde en la inmensidad en la que también se encuentran los personajes. Este tipo de encuadres se buscan en

escenas que tienen que realizar una descripción psicológica a través de una visión espacial.

**A.2.- Por composición.** Aquellos que buscan elementos cuya descripción es muchos más detallada y concreta, intentando que la narrativa juegue un papel más amplio. En un mismo plano se buscan varias ideas, el espectador es solo receptivo y no participativo, ya que se busca la narración más directa y descriptiva. Los juegos de plano interno o composiciones de escenas paralelas en un solo encuadre son muy características de directores como Gene Sacks, Robert Zemeckis o Stuart Rosenberg que utilizan con maestría este tipo de composiciones estéticamente descriptivas.

#### 4.1.7.3.- Música

El último gran recurso técnico que se emplea para desarrollar una estética fílmica es la música. Algunos directores la emplean de forma estética para definir situaciones, personajes o emplazamientos físicos,



llega a ser el último sello de marca en su estética particular. No es fácil a veces encontrar realizadores que dominen este recurso, aunque es evidente que autores como Stanley Kubrick o Billy Wilder, llegan a controlar de una forma magistral su uso, definiéndose como una característica inherente a sus obras.

#### **4.1.8.- Condicionantes ambientales**

El último de los puntos que un análisis fílmico debe tener en cuenta en la definición del contexto de una película, son los condicionantes que llamamos ambientales, fundamentalmente porque una vez descritos los aspectos propios de las culturas, la historia, la industria o la estética, queda relacionar de una manera mucho más particular todos ellos.

##### **4.1.8.1.- Condicionantes históricos**

Independientemente de las características que un film muestra a partir del momento histórico que vive el cine en el país de origen, desarrollando una serie de características que identifican las

producciones de una década o época concreta, en esos períodos de tiempo también tienen lugar circunstancias históricas que pueden hacer variar los elementos contextuales de una película a otra. Es evidente que un film ambientado en la sociedad neoyorquina no puede ser igual antes o después del 11 de septiembre de 2001.

##### **4.1.8.2.- Condicionantes sociales**

Más allá de los condicionantes históricos, que suelen afectar a grandes grupos en su conjunto, deben tenerse en cuenta los que afectan a los grupos sociales concretos en una sociedad. No se puede contextualizar un film por su procedencia geográfica o histórica, marcados por una cultura concreta, sino que dentro de esa misma base cultural hay un sustrato social muy arraigado. La evaluación de la historia de una niña musulmana como *Osama* (Siddiq Barmak, 2003) no se puede contextualizar de la misma manera que una historia similar en cualquier otro país del entorno.

#### **4.1.8.3.- Condicionantes culturales**

Cualquier director que plantea el desarrollo de un guion, no va a diseñar situaciones, conflictos o personajes de la misma manera si el producto fílmico final se dirige hacia el mercado interior o exterior. La raíz cultural va a quedar reflejada como una marca genética en el relato y el discurso. Podemos observar como por ejemplo un film producido en la India y dirigido al mercado hindú no va tener un tratamiento de las temáticas y los mensajes idéntico a un film que aunque se ambiente en el mismo país, sea realizado por un director occidental, que no termina de conocer las raíces del país ni los mecanismos de funcionamiento de la compleja sociedad India.

En este sentido queda claro que a la hora de hacer una valoración crítica, no se pueden tener en consideración los mismos criterios conceptuales para *La boda del Monzón* (Mira Nair, 2003), que para *El exótico hotel Marigold* (John Madden, 2011).

## 4.2.- ANÁLISIS DE CONTENIDO

Criterio evaluativo que analiza directamente el contenido narrativo del relato en referencia a la temática y sus diferentes partes. Cualquier historia precisa mantener una línea constante de evolución y sus conflictos una lógica dramática para que el resultado sea creíble y comprensible. Es en este punto donde el análisis fílmico debe evaluar estos aspectos que en definitiva hacen que un relato atraiga al espectador y le mantenga atento, tanto en el desarrollo general de la misma historia, como en las situaciones planteadas en el devenir de los acontecimientos en los que los personajes se ven inmersos.

### 4.2.1.- Claves narrativas

Suponen el auténtico armazón narrativo del relato, por ello su equilibrio entre todos los componentes es fundamental. Cualquier desequilibrio rompe la estructura narrativa formal y transmite un relato sin ritmo y sin interés para el espectador, llegando incluso a provocar, en el peor de

los casos incompreensión en el planteamiento de argumental o el papel de los personajes.

#### 4.2.1.1.- Argumento

Supone el esquema central de cualquier relato. Su planteamiento debe ser original y conservar una universalidad de valores que puedan hacerle atractivo sin ser recurrente o manido al servicio de intereses comerciales. En los últimos años, por ejemplo, se puede observar cómo las productoras más poderosas recurren a ciertas argumentaciones perfectamente estudiadas entre el público de masas.

En determinados momentos las pantallas se encuentran inundadas de filmes de vampiros, piratas o temáticas medievales sin entender como después de tanta variedad cultural, al final todo se reduce a simples intereses comerciales. El éxito de la saga de los Piratas es un ejemplo claro de lo acontecido con estas argumentaciones en los últimos años.

Introducir argumentaciones banales puede incluso desmerecer producciones que se disfrazan con grandes efectismos técnicos pero argumentalmente no aportan nada como fue el caso de *Avatar* (James Cameron, 2009) que a pesar de un éxito en taquilla de total record, las críticas no fueron tan favorables y por razones puramente económicas, no terminó de ser un éxito comercial.

Por la razón contraria, sorprenden, aunque parezca increíble, filmes de argumentaciones sencillas, que se convierten en originales en los momentos de mayor presión de las productoras por reducir el campo argumental de las filmaciones como ocurrió con *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011).

Independientemente de la originalidad propuesta, el argumento de cualquier relato debe mantener un equilibrio entre la historia propuesta, sus conflictos y los elementos fundamentales para llevarlo a cabo: el hilo argumental y la trama. No tener en cuenta este aspecto

prácticamente axiomático, conlleva una falta total de atractivo del film y a veces a la pérdida total de referencias sobre el fin de la historia y el desarrollo de los personajes. Muchas sagas, obligadas por unos recurrentes elementos narrativos, provocan que el argumento se haga repetitivo y falto de interés, en películas previsibles con personajes sobreexplotados que no son capaces de mantener un criterio equilibrado en sus intervenciones, llevando al espectador a una saturación que en ocasiones y por momentos, se hace inadmisible en el visionado de una producción.

#### **4.2.1.2.- Hilo argumental**

Auténtico factor de avance del argumento, debe mantener la cohesión del relato, equilibrando las situaciones y las reacciones de los personajes. En los casos de historias paralelas puede duplicarse, pero debe estar siempre presente, para que el espectador no pierda la continuidad narrativa. El cine más clásico busca una narrativa simple para llegar a espectadores menos preparados, complicándose los

relatos y los discursos que las presentan a medida que el siglo XX avanzaba.

En este sentido aparecen los nombres más legendarios en el tratamiento y exposición de la narrativa como John Ford, William Wyler y un largo etc. *Paris Texas* (Win Wenders, 1984) es un gran ejemplo del papel que juega el hilo argumental en la historia, ya que el espectador, intrigado por el origen del misterioso protagonista, va desentrañando el relato en situaciones y conflictos que en una línea de avance, sitúan los argumentos precisos del pasado para poder comprender perfectamente la historia completa.

No tener en cuenta su continuidad puede hacer que el espectador pierda los referentes argumentales, lo que provoca una desconexión en ciertos momentos del film y muy probablemente la falta de comprensión del mismo, tal y como ocurre con *Memento* (Christopher Nolan, 2000). En otras ocasiones, el problema viene dado por la complejidad del

discurso, que pierde al espectador al no tener nunca una serie de referentes narrativos claros, como consecuencia de continuos saltos en el relato. Siempre son interesantes las novedades más originales pero llevadas a ciertos extremos dilapidan el sentido narrativo en virtud de giros artísticos poco recomendables como se ve en *Fraude* (Orson Welles, 1973).

#### 4.2.1.3.- Trama

En función de los conflictos que el argumento plantea, los personajes reaccionan según su situación en un determinado momento del relato. Ello provoca una serie de reacciones relacionadas, que afectan al resto de personajes preparando un nuevo entramado para llegar al siguiente conflicto. En definitiva, siguiendo el hilo argumental fijado, la trama hace progresar y evolucionar la historia. Si las relaciones se establecen entre secundarios o entre el protagonista y los secundarios sin ser fundamentales para la línea evolutiva del argumento estamos ante las sub tramas. Si los conflictos se desatan en el interior del protagonista,

provocando una nueva reacción es lo que se define como Arco de Transformación.

Tener un argumento claro en su desarrollo discursivo, y unos personajes firmemente diseñados y estudiados, aporta grandes ventajas a la hora de plantear una serie de tramas, que pueden ser perfectamente aprovechadas para mostrar los aspectos más crematísticos de un film al presentar escenarios, recursos musicales y fotográficos, o incluso alardes técnicos, sin que ello afecte negativamente a la narrativa del film. En este sentido pueden citarse películas de gran sencillez de planteamiento, que describen tramas que aportan de continuo condicionantes para hacer evolucionar situaciones o personajes: *Intocable* (E. Toledano y O. Nakache, 2011). Otras con ciertas complejidades al utilizar esos aspectos crematísticos aludidos como *Ben Hur* (William Wyler, 1959), que juega además con la multiplicación de estructuras a lo largo de un film con metraje muy extenso.

En un punto opuesto, aparecen las producciones que multiplican las tramas sin contenido narrativo, es decir no aportan nada a la narración, simplemente redundan en la acción de un personaje, bien para mostrar de continuo a cualquier integrante del elenco de actores o personaje principal, los escenarios en los que tanto se invierte, o para proyectar las novedades técnicas que han podido servir como reclamo para el espectador. Es evidente que en este punto se reconocen fácilmente películas centradas en exceso en la atrayente figura de un personaje reconocido o el integrante del elenco de actores como ocurre con las sagas de Crepúsculo o superhéroes de todo tipo y pelaje. En otros casos se multiplican tramas huecas en acciones en las que la técnica más puntera aparezca de continuo como ocurre con el 3D contemporáneo, que marca la evolución de unos filmes excesivamente encasillados y faltos de ritmo.

#### 4.2.2.- Temática

Debe entenderse como el fin principal que busca cualquier producción. Llevar a cabo un argumento depende, como se ha visto, de un hilo argumental y una trama que implemente equilibrio y credibilidad al relato. Este orden interno debe corresponderse con un discurso adecuado para hacer comprensible la historia. Sin embargo, este no es el único aspecto fundamental en la narrativa, sino que es básico que todo responda a un tema principal que sirva de marco al argumento, y una serie de temas secundarios que enriquezcan la narrativa.

##### 4.2.2.1.- Tema principal

Es el que permite definir los límites del argumento y los conflictos, haciendo que la trama y los personajes mantengan una lógica y un equilibrio en el contexto de la historia, la cual adquirirá un mayor grado de credibilidad al relacionarse directamente con el espectador, atraído por la temática del film. Es evidente que una temática abierta, en la que las posibilidades de opinión y los criterios de juicio sean amplios,

favorece una universalidad de valores más amplia, independientemente del entorno cultural al que pertenezca el espectador, mientras que al contrario, el film va a atraer un público más minoritario. Debe tenerse en cuenta una máxima narrativa, cualquier film, independientemente de su género, estilo o estilema, desarrollado dentro de uno u otro ambiente cultural, tiene un tema. Incluso en el planteamiento de historias paralelas, estas terminarán confluyendo en un solo punto.

Puede observarse como por ejemplo un film que se enmarca en un contexto muy particular como *Arde Misisipi* (Alan Parker, 1988) desarrolla un tema principal de justicia en su sentido más puro, lo que no precisa de un trama sujeta excesivamente al contexto histórico o cultural. Sin embargo, un film como *JFK* (Oliver Stone, 1995), ambientada en un tiempo no tan lejano respecto a la anterior, se encierra más en un tema muy concreto, lo que le resta universalidad al profundizar en nombres, situaciones, conflictos y una trama y varias

subtramas que el espectador no norteamericano desconoce y que le hace perder interés por el relato.

En cualquier evaluación debe tenerse en cuenta que un tema en un film, merece mayor o menor valoración extra en función de su contexto histórico y cultural. La película *La calumnia* de William Wyler (1961) es un *remake* de *Esos tres* (1936). En esta primera versión el director no se atrevió a plantear el tema de la homosexualidad lésbica, evidentemente no era una época para ello ya que el film no habría sido estrenado. Aun así estrenarla en los años 50 tuvo un mérito añadido. Lo mismo ocurre con producciones de culturas cerradas con argumentos valientes como es el caso de la película iraní *Buda explotó por vergüenza* (Hana Makhmalbaf, 2007).

#### **4.2.2.2.- Temas secundarios**

A partir de la trama principal o las subtramas, pueden aparecer una serie de temas secundarios, que pueden aportar una mayor comprensión del

argumento y aportar credibilidad a los personajes, sin embargo no deben en ningún caso eclipsar al tema principal, ya que la comprensión general del film se puede ver afectada. Desarrollados por los secundarios, en relación con el protagonista o entre ellos mismos, deben complementar al tema principal o definir el carácter de cualquiera de los personajes.

El planteamiento endeble de un argumento o el que un film se centre excesivamente en la aparición de un actor, que sobrepase a los propios personajes que interpretan, pueden hacer que los temas queden expuestos de una manera muy poco firme o excesivamente presentes. Estas circunstancias llevan al espectador a percibir una confusión a la hora de establecer el tema que le llega desde el film y que se pierde en continuas situaciones que alargan excesivamente la trama o subtramas, ya sean estas estéticas o de acción, para terminar perdiendo el interés en la argumentación principal. Las sagas suelen cometer estos errores



como ocurre con *Matrix* o la más reciente de *El Hobbit*, que caen en este tipo de desajustes argumentales.

#### **4.2.2.3.- Mensajes**

El tratamiento personalizado de los temas conlleva un fin implementado en los mismos: el mensaje. Determina la intención principal de la temática del film que lleva a cabo el director, que es el que pone en funcionamiento los mecanismos narrativos y los personajes para lograrlo. En función del contexto general en el que se realiza la producción, ya sea por los condicionantes históricos, culturales, estilísticos, etc. el mensaje que encierra el relato puede responder a motivaciones personales del director o las que la productora determina.

##### **4.2.2.3.1.- Personales**

Son aquellos en los que únicamente decide la opinión del director, sin tener en cuenta cualquier injerencia externa deliberada. De acuerdo a sus creencias, su sumisión a una influencia cultural, política, etc. el

director va a enviar un mensaje en consonancia con sus ideas. Sergei Eisenstein produce filmes excesivamente propagandísticos de la nueva era comunista de su país, mientras que por ejemplo Oliver Stone utiliza argumentaciones que critican a la administración norteamericana en temas de fácil identificación. Las corrientes cinematográficas suelen partir de preceptos que abogan por el liberalismo, en mayor o menor grado, pero que terminan por subyugar la independencia de sus componentes en virtud de los preceptos tácitos o certificados de la norma reglar que cohesiona en dicha corriente a sus integrantes.

Algunos directores no llegaron a vencer la tentación de hacer llevar a prácticamente todo el mundo, un mensaje cargado de moralina en torno a un tema concreto. Un film que sirve de clara muestra es el corto de David W. Griffith, *For his son* (1912), en el que se denuncia el problema de la drogadicción. Las películas antimilitaristas han sido una constante en la historia del séptimo arte desde bien temprano.

Ya se han citado algunos casos en los que ciertos directores han sido muy valientes y avanzados para su época o cultura a la hora de abordar ciertas temáticas más delicadas. Sociedades bajo regímenes totalitarios en el sentido político, con cerradas estructuras de sus creencias o incluso anquilosados en un costumbrismo o de la moral, suelen dar como resultado opiniones valientes que pretenden enviar mensajes críticos o reaccionarios. Los citados casos de William Wyler, parte del cine iraní, chino, etc. son casos evidentes, a los que se pueden sumar películas como *Mi mejor enemigo. Patagonia 1978* (Alex Bowen, 2005).

En otros muchos casos la denuncia de hechos concretos es patente como ocurre en *Hotel Ruanda* (Terry George, 2004) o la solapada crítica de la Francia coetánea de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), o simplemente se pretende transmitir un mensaje de positivismo a través de relatos que se centran en hechos vitales de personajes hasta cierto punto normales. Así aparecen *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) o *La leyenda del pianista en el océano* (Giuseppe Tornatore, 1999).

#### 4.2.2.3.2.- Institucionales

Vienen determinados por los encargados de la producción, en respuesta a diferentes intereses externos al propio film, buscando la servidumbre a intereses alejados del propio entorno del cine. Así ocurre en el cine bélico USA a lo largo de prácticamente todo el siglo, con su sentido maniqueo en el que los norteamericanos siempre salen victoriosos, o películas europeas que han respondido a programas orquestados de muy diferente tinte político o comercial. Muchos de los filmes españoles de las primeras décadas del franquismo respondían a estos criterios, con *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942) como más característicos ejemplos. Alfred Hitchcock fue un ejemplo muy claro de la manipulación del mensaje, por parte del gobierno británico, con sus medimétrajes de 1944: *La aventura*, *Malgache* y *Bon Voyage*, además de un sinfín de títulos anteriores donde la temática del sabotaje y el espionaje son una constante. Una película como *Cabalgata* (Frank Lloyd, 1933) nos deja bien claro que

esto de los mensajes institucionales es algo presente a lo largo de toda la historia del cine.

Estos mensajes completamente dirigidos pueden incluir aquellos que buscan imponer estereotipos en la sociedad, vendiendo al público ciertos patrones de comportamiento, como el que llevó a presentar a las mujeres independientes y trabajadoras en muchos filmes producidos en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, cuando se observa la necesidad de que las mujeres se integren en el proceso productivo de la industria pesada norteamericana. Películas como *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941) o *Lo que piensan las mujeres* (Ernst Lubitsch, 1941) son claros ejemplos de este hecho.

En definitiva, el cine es a veces manipulado por intereses comerciales, políticos o institucionales en busca de un mensaje que se transmite, de una manera relativamente solapada, hacia un público masivo en cualquier parte del planeta.

#### 4.3.- ANÁLISIS ESTRUCTURAL

En este apartado se analiza la forma en la que se estructura un relato dentro de un determinado discurso, una vez que el film ha quedado más que convenientemente contextualizado. De inicio se debe entender el origen del guion para poder entender algunos aspectos que han podido influir directamente en la elaboración estructural del relato. Todo este planteamiento, como ocurre con cualquier narración, se desarrolla en un ámbito temporal complejo que determina muchos de los aspectos principales del discurso.

##### 4.3.1.- Guion

En primer lugar se impone un análisis de los tipos de fuentes que han servido de referentes para la escritura del guion desarrollado. El aspecto crítico se debe centrar en la valoración del trabajo del director, buscando los aspectos de mayor originalidad en el desarrollo del discurso, independientemente si el guion es obra del director o no.

##### 4.3.1.1.- Adaptado

Este tipo de guiones busca una cobertura para la inversión de una producción al apostar por una base narrativa que ya ha sido aceptada por el público en un formato literario, ya sea este novelado, teatralizado, etc. Los ejemplos son continuos a lo largo de la historia del cine, motivados, como ya se ha visto, en la oportunidad de llegar a un público que conoce relatos arraigados en su acervo cultural o histórico. En la mayoría de las ocasiones se busca un éxito de taquilla aprovechando literatura de éxito entre el público o la crítica.

Existen ejemplos en los que las adaptaciones son mínimas como ocurre con filmes como *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939). En este caso, el público norteamericano no solo reconoció una historia novelada conocida, sino que encontró muchos referentes de su historia cercana, y en el resto del mundo, donde la novela era menos afamada, triunfó, no solo por el despliegue propio de una superproducción, sino que los valores absolutamente universales que plantea, fundamentales

para el éxito de la novela escrita, supusieron una taquilla asegurada de la producción. El mérito del director estuvo en aportar una serie de recursos narrativos y estructurales muy avanzados para su época, con una compartimentación de la historia, planteada como si fueran varios relatos en uno solo, lo que además permitía que el ritmo fuera muy dinámico, de manera que el exceso de metraje no terminase siendo un lastre.

Un ejemplo contrario es el de Chris Columbus y el resto de directores de la saga Harry Potter, que apenas tocan el texto original, limitándose a poner imágenes a las obras publicadas por J.K. Rowling, buscando sin tapujos un éxito comercial asegurado. Otro tanto ocurre con textos creados y estrenados en el teatro. En estos casos la factoría Broadway ha allanado el camino para obras que en el cine han tenido un éxito importante como *Descalzos por el parque* (Gene Sacks, 1967), *El rey y yo* (Walter Lang, 1956) o las obras llevadas a la gran pantalla de Tennessee Williams y otros grandes literatos y dramaturgos. El éxito ha

acompañado a grandes obras literarias, llegando a ser míticos algunos nombres como *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) basado en la obra de Mario Puzo.

Desde el punto de vista crítico respecto a los guiones, caben importantes aportaciones de gran mérito al adaptar los relatos y las estructuras discursivas para el cine. Los retoques de Lawrence Olivier, Kenneth Branagh o el mismo Orson Welles a obras de William Shakespeare o la genial adaptación de este último en la retardada producción *Don Quijote* (1992) merecen una crítica loable en su trabajo de transformación de los originales, buscando un toque artístico diferenciado de los mismos.

En este punto no debe olvidarse el magnífico trabajo de William Wyler al transformar la obra de Lewis Wallace *Ben Hur* para actualizar sus personajes y situaciones a una convulsa época de los Estados Unidos, en la que el cine se encontraba en plena renovación. Quiere alejarse de

la novela original, así como de la versión de 1925, sin perder de vista los diferentes puntos de la temática principal, pero adaptándola a la problemática de la época de finales de los años 50, dándola incluso un mensaje distinto, cargado de plena actualidad y manteniendo los valores más universales que ya planteaba la novela.

#### **4.3.1.2.- Original**

Las motivaciones que llevan a realizar un gran guion original son múltiples. Existe una gran cantidad de obras cuyo guion está realizado por el propio director, que partiendo de cero y con una motivación que parte de las preferencias temáticas, estilísticas o de mensaje, son los mejor preparados para plantear una obra propia que responda perfectamente a sus intenciones, pudiendo variar el guion en cualquier momento, en función de las necesidades de la grabación, la edición o la postproducción.

Su evaluación debe estar más relacionada con la originalidad del proyecto, o su adaptación a la época en que se lleva a cabo su filmación. A lo largo de la historia del cine se observa como la crítica e incluso el público apuestan por aquellos que se apartan de los temas manidos, los que presentan un discurso más atrevido y los que mantienen una carga de fuerte contenido crítico con diferentes aspectos de la sociedad. De acuerdo a estos presupuestos, aparecen nombres intrínsecamente relacionados con el cine durante décadas como Orson Welles, Ben Hecht, la familia Mankiewicz, Billy Wilder, Woody Allen o Sofía Coppola.

#### **4.3.2.- Estructura del relato**

Establecida a partir de la evolución temporal del relato en el discurso, supone un elemento fundamental para poder llegar a comprender la historia. Este proceso de elaboración está marcado por el propio guion, pero siempre sujeto a la intervención del editor y/o del director. No tener un especial cuidado en este proceso de estructuración puede provocar que se rompa la estructura lógica de comprensión de los

acontecimientos de la historia o de la intervención de ciertos personajes, dando como resultado una obra inconexa, ilógica y en definitiva incomprensible.

La evaluación crítica no debe justificar en ningún momento realizaciones que justifican carencias en la estructura por tratarse de obras personales o producidas bajo el paraguas de una determinada corriente. Todo texto fílmico se reduce a un mensaje entre dos puntos, cualquier falta de lógica en la transmisión del mismo manifiesta una abierta inoperancia en el planteamiento del mismo. Desde el punto de vista del análisis evaluativo de un texto fílmico, es fundamental en este punto distinguir una correcta estructura de un relato plano o aburrido. Este aspecto corresponde al ritmo, con el que se encuentra muy relacionado, pero que es otro punto diferente dentro de la crítica.

#### **4.3.2.1.- Estructura sincrónica**

Desde el punto de vista del espectador es la más lógica, ya que presenta los acontecimientos de una manera secuencial desde un determinado punto de inicio hacia un final concreto, resultado de unos acontecimientos y reacciones de personajes que tienen lugar entre ambos puntos referentes. El fin principal de esta forma estructural es situar los acontecimientos en un marco temporal concreto presentándoles de una manera progresiva. Para dar un interés al relato y explicar los acontecimientos que se provocan, es necesaria la inclusión de unos puntos de conflictos que intensifican las reacciones de los personajes, que hacen avanzar la narración con sus decisiones.

En películas con ausencia de conflictos, la trama toma excesivo protagonismo, lo que no hace sino plantear escenas sucesivas sin intensidad resolutive en la historia, lo que hace que el espectador pierda total interés en la película. Dentro de la estructura más canónica, heredera de la literatura más clásica y con un origen occidental con

raíces griegas, el esquema de introducción, nudo y desenlace plantea una evolución progresiva, apoyada en puntos de conflicto para hacer evolucionar a los personajes y al propio relato. Obviar los conflictos resolutivos plantea una historia plana y sin interés.

#### **4.3.2.1.1.- Lineal**

Forma más sencilla, propia de los filmes clasificados como clásicos, dado que esta técnica era la establecida para los filmes realizados entre los años 30 y 40, al estar destinados a un público con escasa experiencia audiovisual, más acostumbrada a la literatura y el teatro.

El relato se encuadra en un marco temporal concreto, llevando una evolución progresiva hacia adelante. Debe facilitar el marco correcto para desarrollar los conflictos, en la distribución de tres actos, permitiendo la evolución lógica del relato y los personajes. Además las películas de etapas históricas señaladas como clásicas, tienen su reflejo los directores más académicos. Desde *Furia* (Fritz Lang, 1936) a

*Bienvenidos al norte* (Dani Boon, 2008), han pasado muchos años pero su impecable estructura atrapa al espectador de cada época correspondiente de la misma manera.

#### **4.3.2.1.2.- Circular**

Presenta una evolución lineal de avance en el relato pero, diferentes recursos discursivos intervinientes hacen que el punto temporal de partida del primer acto y el de destino del tercero sean idéntico. Las películas que emplean un narrador suelen ser las más extendidas dentro de esta tipología. De esto se deduce que géneros como el Cine Negro mantengan esta tipología estructural de manera constante. Algunos títulos son ya míticos en el empleo de esta estructura como *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) o *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz 1950). Quizá uno de los más logrados sea la citada estructura circular cerrada que implica además un cierto enigma sobre la realidad de lo expuesto en el film de Jack Clayton, *Bespoke Overcoat* (1956).



#### 4.3.2.1.3.- Quebrada

Aporta un gran dinamismo al ritmo del film al alternar situaciones opuestas del relato. A partir de los puntos de conflicto el relato va a mostrar realidades positivas y negativas, para no sobrecargar el ambiente general de la historia. Si dichos conflictos hacen avanzar el relato, el ritmo se hace más dinámico. Este tipo de estructuras logra grandes resultados si se mantiene un claro seguimiento del hilo argumental, lo que aporta una lógica evolutiva de los personajes y de la comprensión de la historia. Un gran film que sirve como modelo: *Uno, dos, tres* (Billy Wilder, 1961). En el lado contrario puede citarse *El Pianista* (Roman Polansky, 2002), en la que la línea estructural es sucesiva, pero en la que los acontecimientos siguen una línea negativa continua, no quebrada, haciendo que el ritmo se presente bastante menos dinámico.

#### 4.3.2.1.4.- Acronía o silepsis

Esta particular forma estructural llega a ser muchas veces inconexa e irregular en su desarrollo rítmico al centrarse en la trama o subtramas de la acción. Prescinde de un tiempo de referencia determinado, dejando el peso de la evolución del relato a los personajes, más centrados en una anagnórisis interiorizada, o una acción continua relacionada con el desarrollo de la trama, sin que aparezcan muchos conflictos que impulsen el avance de la historia. Como consecuencia de ello el equilibrio del esquema de los tres actos se llega a descompensar abusando de la presentación de los personajes, con desenlaces bruscos que no resuelven en su totalidad los planteamientos presentados en el desarrollo del nudo, o que los finalizan de una manera acelerada. Ello provoca una sensación en el espectador de cierta incomodidad y duda respecto al tema y el mensaje del film.

Puede ocurrir que ciertos filmes se hayan recortado después de ser filmados y esta situación descrita no sea responsabilidad del director,

como ocurrió con la película de Orson Welles *Sed de mal* (1958). Pero en otros casos la responsabilidad es plena del director que abusa excesivamente de las tramas que plantea el guion sin preocuparle las consecuencias. Alfred Hitchcock cae repetidas veces en este error al interesarle más la sensación de suspense que subyace en el relato que la propia historia en sí misma, sobre todo los finales, que se aceleran vertiginosamente. Otros filmes, de corte muy comercial, inciden excesivamente en la trama que envuelve al protagonista para que se puedan lucir los equipos de efectos especiales o las cámaras con las apariciones de ciertos actores como ocurre en sagas de éxito.

Evidentemente, no todos los filmes que utilizan esta estructuración la utilizan de una manera errónea, sino que buscan esa liberación temporal para presentar filmes en los que el peso del protagonista o protagonistas acapara el mayor grado de atracción. David Lean fue un maestro en este tipo de estructuras, en las que los protagonistas, normalmente múltiples, asumen el rol de impulsar el relato en

detrimento de la acción, haciendo que el espectador esté más preocupado en los conflictos interiores a los que se enfrentan los personajes que en las acciones mismas.

#### **4.3.2.2.- Estructura anacrónica**

Cuando la línea temporal que propone el film no parte expresamente desde el inicio del relato para llegar sin saltos hasta el final, sino que lo hace desde cualquier punto de la historia realiza una serie de saltos para explicar situaciones o personajes que puedan hacer comprensible las tramas, los temas y hasta los personajes. Ello provoca avances y retrocesos en la dinámica evolutiva del film. El público, más preparado intelectualmente, con suficiente capacidad para entender estas estructuras, es capaz de construir por sí mismo el desarrollo temporal lógico para entender mejor la historia.

Los recursos que se pueden emplear para llevar a cabo esta estructura son múltiples y afectan a los factores temporales que se van

a ver a continuación. Su complejidad y el gran número de formas narrativas temporales disponibles hacen que su desarrollo deba ser exquisitamente metódico, ya que cualquier fallo puede dar al traste con la comprensión del relato. Tim Burton utiliza este tipo de estructura para desarrollar algunos de sus cuentos en la gran pantalla. Ingmar Bergman dejó un gran ejemplo de perfeccionismo técnico y narrativo con *Fresas Salvajes* (1956).

#### 4.3.2.3.- Estructura alternada

Plantea la acción múltiple en diferentes escenarios o tiempos, llevados a cabo por un mismo personaje o varios que terminan coincidiendo físicamente o influyendo en la otra acción, en un momento de la narración. De nuevo es el espectador el que debe hacer un cierto ejercicio mental para ir relacionándolas a medida que avanza el film y posicionándolas en un hilo argumental, con tramas y conflictos coincidentes hasta que se hagan comunes. Las llamadas películas de vidas paralelas, son en gran medida la base para esta estructura

aunque no la única, ya que pueden plantearse situaciones de un mismo protagonista en diferentes espacios temporales. *Crash* (Paul Haggis, 2004) es buen ejemplo de alternancia estructural.

#### 4.3.3.- Factores temporales

Para poder completar el análisis estructural y explicar con detalle los recursos que el cine emplea para plantear la base de un film, se impone un análisis de los factores temporales.

Una evaluación crítica de un texto fílmico precisa de un análisis exhaustivo del planteamiento temporal del relato, es decir del tiempo en el que se desarrolla la historia, lo que esta dura y del orden discursivo en el que se cuenta. Es básico tener en cuenta siempre que el objeto de destino es el espectador, que dedica un tiempo determinado y cerrado a observar y entender ese discurso narrativo. El resultado, entonces, tiene que tener una duración de relato determinada, un orden concreto que aporte lógica narrativa y ritmo suficiente a la historia y debe

mantener una serie de puntos temporales referentes con respecto al destinatario, el espectador, que va a percibir un relato a partir de unos límites reales de tiempo: el que va a estar sentado frente a la pantalla, y ficticios: los que marcan el principio y final de la historia.

Los factores temporales deben ser evaluados a partir de un progreso narrativo lógico y comprensible como término medio, considerándose como algo negativo lo que no cumpla esta máxima y teniendo una especial consideración con el uso original de cualquier recurso temporal dentro del discurso fílmico.

Las posibilidades de exposición del tiempo de un relato deben ser abiertas y flexibles, siempre en función de facilitar la comprensión lógica del mismo al ser una magnitud que depende del orden de exposición, duración y flujo de dirección más conveniente en cada momento del devenir discursivo. En definitiva, la complejidad de este concepto debe ser tomada en cuenta a la hora de realizar un análisis crítico, teniendo en

cuenta que se trata de un factor organizativo del discurso, presentado siempre en evolución, teniendo en cuenta que el espectador siempre lo percibe en presente de indicativo. Nunca hay que olvidar que se configura a partir de una serie de códigos audiovisuales y que se apoya en ciertos mecanismos fílmicos establecidos para expresar la sensación narrativa de simultaneidad y sucesividad.

#### **4.3.3.1.- Anacronías temporales**

El desarrollo discursivo lineal se rompe en los textos fílmicos gracias a una serie de factores temporales que introducen una discontinuidad fílmica fundamental para poder desarrollar una lógica estructural comprensiva de una obra. Estos factores son las anacronías temporales. Su uso no siempre es correcto, lo que puede inducir a confusión en el entendimiento del relato.

#### 4.3.3.1.1.- Objetivo

La referida a una narración extradiegética en la influencia sobre la historia. Esto quiere decir que el narrador no va a intervenir ni influir en la acción, aportando, además, un grado total de certeza sobre los acontecimientos contados. Por tanto, la focalización adoptará un sentido muy concreto, dado el contenido de credibilidad de lo narrado. Cuando este elemento narrativo se hace objetivo, es decir fuera del tiempo primario de referencia, solo implica un mayor conocimiento de un personaje. Jules Dassin emplea este recurso en *Fuerza Bruta* (1947) para introducir no solo información sobre los personajes, sino para introducir una serie de personajes femeninos, que, de otra forma, no tendrían cabida en una película carcelaria.

#### 4.3.3.1.2.- Subjetivo

Aquella anacronía contada a través del punto de vista particular de un personaje interviniente en la acción, con lo que interviene directamente en la historia, influyendo a otros personajes o al devenir del propio

relato. La focalización entonces se convierte en suspense o intriga en función de la cantidad y la importancia de la propia anacronía, ya que al ser un relato personal, puede despertar dudas sobre su credibilidad por pertenecer a la misma línea temporal del relato, es decir por ser subjetiva. En *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991) aparece esta misma circunstancia, lo que hace que tengamos siempre sospechas sobre todos los integrantes de la banda.

#### Cantidad de información

En función de la cantidad de información que las subjetivas aportan podemos encontrar los siguientes tipos según G. Genette (1989, pp. 249-252).

**A.1.- Completivas.** Empleadas para explicar totalmente un parte completa elidida del relato. Puede observarse en películas con gran ritmo en el que a veces deben elidirse ciertas partes para mantener dicho ritmo, buscando un momento menos crítico para introducir las explicaciones pertinentes. *Argo* (Ben Affleck, 2012) emplea este recurso

después de 1 hora y 24 minutos de película para presentar la forma en la que se monta la operación para rescatar a los rehenes norteamericanos.

**A.2.- Repetitivas.** Aquellas que se repiten un mismo hecho a lo largo de un film visto desde diferentes puntos de vista situados en diferentes personajes. Al mantener un posicionamiento subjetivo, su significado puede variar en diferentes direcciones, lo que provoca cambios también en la focalización del espectador. Su complejidad estructural puede dar como resultado sonados fracasos, así como interesantes filmes como la particular y atrevida *La ciudad de Dios* (Katia Lund y Fernando Meirelles, 2002). No puede obviarse en este apartado la cita de una gran película, modelo para este tipo de tratamiento temporal como fue *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950).

**A.3.- Mixtas.** También llamadas "*In Media Res*", comienzan fuera del marco temporal de referencia y terminan dentro. En la mayoría de las ocasiones el tiempo de referencia pasa a un segundo plano para dejar el protagonismo a la propia analepsis. Un ejemplo muy bien realizado

es el film de Giuseppe Tornatore *La leyenda del pianista en el océano* (1999).

#### 4.3.3.1.3.- *Flashback* – Analepsis

Este recurso implica el retroceso temporal del relato respecto al punto temporal presente en el que se está desarrollando la acción. Su aparición, al ampliar la información, facilita una mayor comprensión de la historia o de los personajes. De igual manera, puede variar la focalización establecida hasta ese momento al tener el espectador mayor cantidad de datos para situarse respecto a la acción particular o general que dispone el discurso.

Su tipología es muy variada, ya que dependen del punto narrativo en el que aparezca, de la cantidad de información que aporta y del origen en el que se produce. Es un recurso típico de ciertos grupos de películas como las de género de cine negro, muchos biopic o de aquellas que responden a contextos culturales o estéticos más centrados en la vida

interior de los personajes y que necesitan poner en conocimiento del espectador ciertas reflexiones interiorizadas de los mismos. La forma en la que aparece puede ser a través del texto, el espacio escenográfico, el sonido, los personajes, la puesta en escena o la edición.

En definitiva, es importante observar que el *flashback* siempre aporta información al relato, y condiciona la focalización respecto al espectador, ello hace que en la mayoría de las ocasiones sea un recurso narrativo fundamental para entender la historia, aunque no todos los filmes lo emplean correctamente. Sin embargo, en otras producciones, aunque mantiene el carácter de aportación informativa, no deja de ser un mero recurso narrativo del discurso.

### **Analepsis en función del tiempo de referencia.**

**A.1.- Externa.** Aquel que se encuadra fuera del tiempo de la acción. En *El señor de los anillos. El retorno del rey* (2003), Peter Jackson lo utiliza en diversos momentos para explicar la situación progresiva de algunos

personajes, que de otra manera no podrán explicar su evolución o sus relaciones con otros personajes. Un personaje como el Gollum precisa del *flashback* para explicar su exacto rol en el relato. Este es un claro ejemplo de que los guiones excesivamente densos necesitan de este recurso para hacerse comprensibles.

**A.2.- Interna.** En este caso, el *flashback* muestra una acción de tiempo pasado respecto al presente de la narración, pero comprendido dentro del tiempo del relato. Informa sobre situaciones o personajes que el espectador sigue en el presente pero cuya comprensión se completa con el conocimiento de hechos pasados ocurridos en un momento situado desde el inicio de la historia. De esta forma puede verse la fuga del Pontífice en *Habemus Papam* (Nanni Moretti, 2011).

### **4.3.3.1.4.- Flashforward – Prolepsis**

En el que la incorporación de la anacronía se produce por un avance en tiempo futuro respecto a la línea temporal referente. En función del

origen de la misma, ya sea de carácter objetivo o subjetivo, las consecuencias vienen a ser las mismas, en mayor o menor grado, que en el caso de los *flashback*. Quizá su repercusión en la focalización, derivando al espectador hacia el suspense sea algo más importante.

La situación narrativa que plantea es muy curiosa, ya que aporta información sobre algo que puede llegar a ocurrir, pero que conceptualmente no tiene base creíble cierta como ocurre en las situaciones futuribles en las que se vería el protagonista en el desarrollo del juicio de *Divorcio a la italiana* (Pietro Germi, 1962).

Un ejemplo muy bien planteado es el que hace Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960) o *Marnie la ladrona* (1964) aunque el más desarrollado se presenta en *Pánico en la escena* (1950), mostrando lo que debió pasar en la escena del crimen una vez que el protagonista la abandonó súbitamente. La información que el espectador recibe es importante pero errónea al ser sesgada por el subjetivismo de la misma.

#### 4.3.3.2.- Duración temporal

Desde el punto de vista de la evaluación o la crítica de la duración temporal de cualquier texto fílmico debe llevarse a cabo un análisis de la adecuación de los puntos de conflicto en la estructura del film y la cadencia que se establece entre ellos a partir de la relación del tiempo que dura la historia respecto al del discurso. Evidentemente, cualquier planteamiento de duración temporal va a depender del diseño del discurso en su relación con el relato, lo que infiere un espacio de tiempo resultante que es el que percibe el espectador durante un tiempo cerrado, ya que el texto fílmico no dispone de la dilación propia de la narrativa literaria. Sus consecuencias se harán patentes en el ritmo de la acción y la lógica de la estructura, teniendo presente que no siempre va a depender del guion, sino que pueden intervenir diferentes factores contextuales como la cultura en la que se produce, el género o derivados estéticos propios de un estilo particular o de una escuela.



#### 4.3.3.2.1.- Equivalencia durativa

Aquella en la que la duración del tiempo del relato y del discurso es coincidente. Se identifica de manera errónea con una escena o incluso con planos secuencia, lo que no es correcto por pura definición. Sí que se encuentra presente en partes de algunos filmes que pretenden ahondar en la tensión que provoca en el espectador dicha equivalencia, como ocurre en partes que preludian los clímax o los desenlaces de guion como los minutos que Anthony Mann presenta en *Solo ante el peligro* (1950) antes de llegar las 12:00 del día del duelo, o los 15 minutos que Joseph L. Mankiewicz da a uno de sus protagonistas para resolver el último caso en *La huella* (1972). Es lógico pensar que cualquier *film* que lleva este recurso, además de la complejidad técnica tiene que tener un guion impecable para no incurrir en una planitud prácticamente agobiante. Algunos filmes con base en adaptaciones teatrales han intentado realizar esta forma estructural tan particular, *La soga* (Alfred Hitchcock, 1948) es un film de culto en este sentido.

#### 4.3.3.2.2.- Reducción o compresión

Dado el tiempo de exposición limitado de la proyección final de cualquier film, este es el recurso más extendido. En este caso el tiempo del discurso es menor que el del relato, al eliminar las partes que no aportan nada a la comprensión de la historia. Permite un mayor margen de maniobra en el planteamiento del hilo argumental y las tramas y por tanto de la estructura y el ritmo. Emplea una serie de formas diferentes:

**A.1.- Elipsis.** Este proceso se repite en prácticamente todas las producciones. Su aparición, más allá de los recursos discursivos lógicos que eliminan esas partes superfluas, puede aportar loables ejemplos en los que a través de la retirada de ciertas partes del relato se llegue a diseñar otros recursos narrativos como la focalización por ejemplo. En la presentación del personaje protagonista de *Tom Jones* (1963), Tony Richardson utiliza el referente de un pilar al que entra el pequeño Tom por un lado y sale el adulto por el otro.

**A.2.- Condensación.** En este caso se sintetizan la duración de los acontecimientos que se exponen en pantalla. El narrador es una figura fundamental en esta forma temporal, al contar grandes historias en muy poco tiempo de relato como ocurre en *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), donde en el tiempo de referencia se hace un repaso a la historia reciente de los Estados Unidos a través de hechos y personajes históricos, aprovechando incluso imágenes de documentales reales. Ejemplos de aceleración en la velocidad de planos y poder lograr mayor agilidad narrativa las encontramos en *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Goodbye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) o *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) que juega en ambos sentidos del tiempo. Otras formas más originales de condensar el tiempo es con el montaje, a través de sucesiones de planos que comprimen varias acciones como ocurre en *La búsqueda* (John Turtletaub, 2004) o con la continuidad de planos de fotos fijas como es el caso de la visita al museo de *Rebelión en las aulas* (James Clavell, 1967).

#### 4.3.3.2.3.- Extensión o expansión

Planteamiento de guion en el que el tiempo del relato es menor que el que muestra el discurso.

**A.1.- Pausa.** Mecanismo de edición que pretende, a través de la detención, el alargamiento discursivo del tiempo en busca de un aumento de la tensión narrativa, lo que en ocasiones se aprovecha para realizar escenas de gran carga estética o incluso para aportar información al film. En este sentido aparecen grandes ejemplos como en el asesinato del teniente Elias Grodin (William Daffoe) en *Platoon* (Oliver Stone, 1987). En el aspecto estético Carl Theodor Dreyer en su *Ordet. La Palabra* (1955), una serie de escenas realmente memorables en el tratamiento no pausado pero sí prácticamente parado ante el féretro. Evidentemente el acervo cultural del director marca este diseño de escenas, con una carga dramática exageradamente bella, con un tratamiento del tiempo que prácticamente no existe. Películas como *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990) o *La ciudad de Dios* (Katia Lund

y Fernando Meirelles, 2002) utilizan planos detenidos para informar sobre personajes o situaciones, ampliando la información de una manera muy llamativa, para que el espectador preste mayor atención. En otros casos se busca un énfasis dramático a la vez que estético como en la lucha final del protagonista de *V de Vendetta* (James McFeigue, 2005).

**A.2.- Dilatación.** Este proceso alarga el tiempo del discurso respecto al de la historia. En este caso se observan diferentes formas de lograrlo, a través de la repetición de acciones de un relato desde diferentes puntos vista o presentando escenas paralelas que tienen lugar a la vez.

Varios son los recursos empleados en este planteamiento del tiempo: repitiendo acontecimientos del relato con diferentes sentidos simbólicos: *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926), o presentando escenas simultáneas repetidas veces: *Bonny and Clyde* (Arthur Penn,

1967). En la versión americana de *Funny games* (2007), Michael Haneke llega a retroceder en las escenas más dramáticas.

#### 4.3.3.3.- Frecuencia temporal

En este punto la evaluación crítica debe observar aquellos acontecimientos semejantes que se repiten en un texto filmico y las razones que provocan estas repeticiones. Se evaluará el número de veces que tienen lugar en el relato y las ocasiones en que se repiten en el discurso. Su aparición debe aportar algún aspecto nuevo a la narración, ya sea para añadir información, con los propios datos inferidos o por el punto de vista de los personajes en cada ocasión, que permita conocer ciertos aspectos relevantes para la comprensión de dichos personajes. Un último fin apreciable es del cambio de focalización que los espectadores pueden admitir al variar la cantidad de información recibida. Cualquier repetición superflua no hace sino ralentizar el ritmo y romper la estructura.

Los tipos de frecuencias temporales son variados en función del orden en el que se presentan las repeticiones en la estructura del film y la duración de las mismas.

#### **4.3.3.3.1.- Singular**

Acontecimiento que tienen lugar una vez en el relato y se escenifica una vez en el discurso. Esto ocurre en el film *Dos mujeres* de Vittorio de Sica (1960) al escenificarse la brutal violación que sufren las protagonistas y que marca el desarrollo posterior del film.

#### **4.3.3.3.2.- Múltiple**

Se presenta cuando una escena se repite varias veces en la historia y en el discurso de manera coincidente o no. Peter Bogdanovich juega de manera magistral con este recurso en *Qué ruina de función* (1992), al escalonar varias historias a la vez. Una, la teatral de unos personajes interpretando una obra que antes hemos podido ver para poder situarnos, otra la de los actores con personalidad propia y una tercera de los actores reales con sus relaciones y personalidades.

#### **4.3.3.3.3.- Repetitiva**

Un acontecimiento único del relato se repite varias veces en el discurso para enfatizar o explicar las consecuencias del mismo, que provocan un avance en la narración, tal y como ocurre en *Agáchate maldito* (Sergio Leone, 1971). Un caso casi anecdótico es que el presentan Terry Gilliam y Terry Jones en *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (1974) cuando repite reiteradas veces desde el mismo punto de partida la cabalgada del caballo humano de Sir Galahad (Michael Palin) acudiendo en ayuda de su amo.

#### **4.3.3.3.4.- Iterativa**

Aquella que presenta en el discurso un hecho una sola vez, cuando en el relato se ha presentado varias veces repetida como ocurre en *El demonio de las armas* (Lewis Milestone, 1949). La iteración se puede manifestar también a través del texto en los diálogos. Un ejemplo es el que manifiesta la conversación entre Pat O'Brien que interpreta un sacerdote amigo del protagonista, James Cagney en *Ángeles con caras sucias* (Michael Curtiz, 1938). En el encuentro, cuando le comenta que

los últimos años se los ha pasado trabajando, el gánster le contesta, que también ha estado trabajando y sabemos que ha estado delinquiendo al ver los gestos de presunción que muestra.

#### **4.3.3.3.5.- Cero**

El discurso elide acontecimientos de los que sí se tiene constancia en el relato. Se trata en realidad de hacer referencia a un hecho que se sabe a ciencia cierta que ha ocurrido pero que no se ha visto al ser elidido. En algunos casos esa omisión es utilizada como elemento propio de la manipulación de la focalización al desconocer ciertamente cómo y cuándo ha ocurrido un hecho. En la película *Conspiración de silencio* (John Sturges, 1955) todo gira en torno a un crimen que no se ve.

#### 4.4.- ANÁLISIS RÍTMICO

La evaluación del ritmo debe hacerse en atención a los conflictos que presente la estructura. La frecuencia de aparición de los mismos y su carácter, de acontecimientos positivos o negativos que les suceden a los personajes, marcan la intensidad rítmica del relato. Por último se debe tener en cuenta el punto de referencia del relato respecto al espectador, analizando entonces los procesos por los que pasa la focalización, agente determinante en el ritmo del film, así como en el grado de tensión dramática que se descarga sobre el espectador a lo largo de la narración.

Es una equivocación creer que un film merece mejor valoración por tener un gran ritmo. En función de la temática y el planteamiento del mensaje del director, o de cualquier aspecto contextual de la industria, la cultura o la estética, un film puede plegarse a un ritmo lento y poético,

para dar como resultado una gran obra. La reciente obra de Ang Lee: *La vida de Pi* (2012) es un gran ejemplo en este sentido.

##### 4.4.1.- Núcleo conflictivo

Desde el punto de la crítica, una evaluación de la rítmica narrativa debe buscar la situación de los puntos de conflicto en la estructura, independientemente de la línea temporal planteada. Se considera un buen ritmo cuando este, más allá de su grado de tensión, se muestra equilibrado para hacer evolucionar la acción, con personajes profundamente elaborados, donde el hilo argumental se mantiene presente y en evolución, y con unas tramas variadas provocando soluciones alternadas, evitando el abuso de recursos superfluos. Un ejemplo muy ajustado a un diseño canónico es la magnífica obra de Friedrich Wilhelm Murnau *El último* (1924), donde el director logra un verdadero alarde de ritmo narrativo a pesar de contar con las limitaciones propias del cine mudo.

#### 4.4.1.1.- Peso trama

La presencia de tramas debe responder al avance lógico del argumento.

*Willow* (Ron Howard, 1993) plantea una gran cantidad de conflictos que resuelven las relaciones de diferentes tramas y personajes, aportando continuamente un avance argumental lógico y sólidamente creíble.

Otros filmes, basados excesivamente en la acción y en un más que débil guion, se centran continuamente en tramas como ocurre en películas volcadas a un ámbito comercial alejado de la calidad como *Spider - Man* (Sam Raimi, 2002).

#### 4.4.1.2.- Peso personajes

Cuando el hilo argumental pierde un papel principal y los puntos de conflicto y las tramas se vuelcan hacia personajes o actores, se pierde el sentido del ritmo equilibrado, presentando filmes barrocos, pesados y sin atractivo, ya que la estructura se rompe y se pierde la capacidad de seguir el argumento con interés, como ocurre en películas producidas

en función de personajes, actores o sagas con tirón comercial como se observa en el forzado film que remata la saga del mago Harry Potter.

*Las reliquias de la muerte 2* (David Yates, 2011).

#### 4.4.2.- Carácter verbal

Un recurso muy empleado para desarrollar el ritmo narrativo es el texto conversacional. Desde el punto de vista analítico, se tiene que tener en cuenta que los guiones que observan esta forma narrativa, se encasilla en contextos históricos como los años 50 norteamericanos, y ciertas corrientes centradas en la interiorización de personajes como la Nouvelle Vague. Desde el punto de vista crítico no es fundamental que aparezca mayoritariamente la acción sobre el texto, sin embargo este debe dejar de ser un complemento sonoro para convertirse en el motor del hilo argumental, provocando así los conflictos, cuyo lugar y duración se definen a través de esta fórmula. *La gata sobre el tejado de zinc* (Gene Sacks, 1954) es un ejemplo muy significativo en este sentido.

#### 4.4.3.- Carácter gestual

A diferencia del anterior, los elementos propiamente rítmicos y estructurales vendrán dados de la mano de la acción y los elementos propiamente gestuales. La mayoría de las películas presentan características propias de la acción como estructurador a partir de los puntos de conflicto y la aparición de personajes como ocurre en la sempiterna *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943). En otros filmes, sus argumentos desarrollan una parte en la que los aspectos gestuales toman un especial protagonismo. En este sentido destacaríamos la obra de Jules Dassin, que juega a la perfección con gestos, detalles y acción como recursos narrativos principales a la hora de hacer avanzar sus bases narrativas. Por elegir algún ejemplo tendríamos *Rififi* (1955) y su famoso robo en mudo o *Topkapi* (1964), cargada de detalles gestuales.

El empleo de este tipo de recursos debe ser apreciado en cualquier crítica, cuando se diseñan con inteligencia para hacer avanzar

adecuadamente la narrativa, sin que se conviertan en meros recursos manidos de fondo absolutamente superfluo.

#### 4.4.4.- Focalización

Se trata de la relación de información que manejan a lo largo de la película los personajes y el espectador. El diseño de dicha relación permite establecer cadencias rítmicas en la construcción del ritmo del film, es por ello que se incluye en este apartado. Su fin principal es predisponer una serie de sensaciones concretas en el propio espectador para mantenerle en determinada actitud respecto al referente presente del discurso más adecuado para lograr su total atención. Un análisis de la pericia del director para conseguir el correcto devenir de esta relación informativa es lo que desde el punto de vista crítico debe evaluarse. Aquellos filmes que juegan de continuo con esta focalización variándola en los momentos más adecuados, son los que merecen mejor consideración crítica.



#### 4.4.4.1.- Focalización interna

Con este recurso se crea la sensación de intriga en el espectador ya que el punto narrativo se encuentra en el personaje que lleva el peso en ese momento referente. El espectador se interroga por lo que pasa o por si lo que se le cuenta es cierto al ser un punto de vista personal subjetivo el que interpreta los hechos y tiene más información que el propio espectador.

Los personajes pueden ocultar una parte o la totalidad de la información de manera total o intermitente, o transmitir toda la información necesaria, con lo que solo resta ver cómo se van a desarrollar los acontecimientos o quien les va a protagonizar. Este recurso se puede presentar en medio de una escena hasta la que el espectador mantiene toda la información necesaria pero se le oculta por una superposición de escenas o una elipsis sonora como ocurre en *El Concierto* (Radu Mihaileanu, 2009) cuando al inicio del film el fax oculta la información que el espectador va adquiriendo. De nuevo Alfred Hitchcock deja

muestra de este control del tiempo narrativo y su uso diferenciado en *Pero ¿Quién mató a Harry?* (1955), cuando en la primera conversación entre dos de los protagonistas principales, baja el volumen y elimina la segunda parte de dicha conversación para sacar al espectador de la focalización presentada hasta ese momento, transformando el suspense en intriga.

#### 4.4.4.2.- Focalización nula

Se trata de un tipo de focalización interna, en la que el narrador, que puede o no intervenir en el film, conoce todo lo que ocurre en el relato, así como los puntos de vista de todos los personajes. La intriga domina al espectador a lo largo de todo el film, mientras intenta dilucidar en función del carácter subjetivo u objetivo del narrador, si el desarrollo del relato es plenamente creíble. *Sinfonía de la vida* (Sam Wood, 1940) supone un magnífico ejemplo de focalización nula, llevada con gran maestría y originalidad, incluso con diálogos del narrador en un curioso metalenguaje con el espectador.

#### **4.4.4.3.- Focalización externa**

Al contrario de las anteriores, a través de diferentes recursos narrativos los espectadores tienen un conocimiento de los acontecimientos mayor que el personaje referente. En algunos casos se utiliza en los filmes que emplean anacronías temporales para llevar el peso narrativo de la acción, pero no es realmente una focalización externa sino un engaño para llegar a un desenlace inesperado: *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999). El espectador tiene constancia de los hechos y detalles con antelación, por lo que el estado de suspense le mantiene atento al devenir del relato. Un ejemplo es *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) donde parte del desenlace se conoce desde el inicio del film.

#### **4.4.4.4.- Focalización neutra**

En este caso, el personaje y espectador tienen idéntico grado de conocimiento, provocándose una sensación de sorpresa en el momento

en el que ocurre algún hecho, ya que se producirá una reacción simultánea ante el desenlace de los conflictos de la historia. En la película de Franklin J. Schaffner *El planeta de los simios* (1968) se asiste a uno de los finales sorpresivos más impactantes de la historia del cine.

#### 4.5.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO

La evaluación crítica en este punto debe analizar la relación de los personajes de la historia con la interpretación de los actores y la dirección de los mismos. El diseño de un personaje responde a unos valores interpretativos concretos, que son los que definen el peso del mismo en la historia y la credibilidad que la interpretación debe aportar, manteniendo que el resultado concluya con un personaje firme y bien evolucionado a lo largo del relato.

El actor debe saber interpretar un personaje de acuerdo a los valores interpretativos que le impone el director, estos valores son los conocidos como registros y deben estar adaptados convenientemente al marco del relato. Es el director el que buscará que estos personajes tengan mayor o menor peso en el devenir del relato, siempre en función de lograr avanzar el guion convenientemente. Para ello, los papeles protagonistas se deben centrar en la trama o tramas principales, es decir las relacionadas con el hilo conductor del argumento, dejando las

subtramas a los secundarios, y que estas no distraigan el avance principal propuesto.

Hay que observar que los personajes son, en la mayoría de las ocasiones, el auténtico instrumento con el que el director se comunica con el espectador para contar la historia y hacerle llegar un mensaje. El peso de un personaje dependerá en gran medida del guion y el trabajo del propio realizador, del actor depende únicamente aportar credibilidad al mismo a través de su capacidad interpretativa y siempre bajo la supervisión de la dirección.

##### 4.5.1.- Casting

En esta evaluación siempre debe tenerse en cuenta la premisa del grupo de actores contratados para llevar a cabo la interpretación de los personajes de un film. Los intereses comerciales de la industria, ponen en relación directa la elaboración de un film con el presupuesto. Mientras que ciertos proyectos pretenden salir adelante con una idea

puramente cinematográfica, la mayoría de las ocasiones la producción observa un fin comercial. Desde el momento en el que una película se convierte en un pack comercial, digno heredero del *Star System*, el casting pasa a ser una relación mercantilista de derechos de imagen expuestos en pantallas de medio mundo.

Debe, entonces hacerse un análisis previo del trabajo del casting para tener una mínima idea de la idea final de la producción, si ha buscado profesionales o simples objetos productivos para contar una historia, es decir si quiere vender productos o realizar un trabajo cinematográfico serio por encima del sentido del puro escaparate comercial.

Bien es cierto que muchos actores a lo largo de la historia del cine han tenido un encasillamiento que incluso ayudaba a la evolución narrativa gracias a la identificación implícita que generaba en los espectadores, el llamado *Typage*. Actores de esos que a pesar de lo enrevesadas que fueran las acciones que protagonizaban en cualquier ambiente siempre

se encontraban planchados y peinados y en perfecto estado físico ya que eran y son doblados por los llamados “*Cascadeurs*”. Es evidente que este lógico alejamiento de la realidad no hace sino imponer un concepto negativo sobre el trabajo de dirección.

#### **4.5.2.- Valores interpretativos**

El diseño de un personaje dentro de un guion sigue un complejo diseño, que busca principalmente lograr un alto grado de credibilidad, sin olvidar que dichos personajes son fundamentales para hacer evolucionar el relato en el sentido exacto que precisa el argumento y todos sus componentes en busca de una adecuada línea dramática continua.

Para lograr estos fines, existe toda una serie de tipos actorales que dependen de la capacidad del actor para interpretarlos convenientemente, los llamados registros y de una dirección de actores que sepa entender este concepto y enmarcarlos en cada ocasión. La trayectoria profesional de los actores impone una serie de

características que el público, con su experiencia audiovisual termina por identificar y que las productoras admiten, es el conocido encasillamiento. A partir de aquí cada director elegirá un actor u otro en función de su capacidad para superar estos estereotipos, según la necesidad de cada film. Los valores interpretativos necesarios para llevar a cabo el film responden a una tipología concreta.

#### 4.5.2.1.- Hierático

Este tipo de interpretaciones buscan el desarrollo de un estereotipo épico de base teatral. El personaje hierático supera en todo momento a la figura del actor y al concepto propio de un personaje en un entramado dramático para simbolizar un icono dentro de una sociedad global. El héroe identificable en cualquier cultura, independientemente de su origen, es el más característico de este prototipo. Desde Robin Hood a clásicos griegos como Ulises o Aquiles, pasando por esclavos redimidos, legendarios caballeros escoceses o superhéroes modernos hacen honor a este tipo de personajes. Sin embargo no se pueden

olvidar otros que encarnan un quehacer más cotidiano como Gérard Jugnot en *Los chicos del coro* (Christopher Barratier, 2004). Dentro de esos prototipos, no solo la interpretación sino el planteamiento del director deben aportar recursos narrativos a esa identificación como el mentor inglés que plantea Bernardo Bertolucci en *El último emperador* (1987).

#### 4.5.2.2.- Estático

El más personal e identificable de todos. En este caso se busca la persona del actor, que debe aparecer perfectamente reconocible para poder, dentro incluso de sus más característicos estereotipos, mostrar su capacidad para interpretar sin perder su identificación física como actor profesional. Exagerado de maneras y ya demasiado reconocible, Johnny Deep en *Piratas del Caribe. La maldición de la Perla Negra* (Gore Verbinsky, 2003), abre paso a una saga en la que sus manidas maneras se han hecho características del propio actor.

#### 4.5.2.3.- Dinámico

Este tipo de interpretaciones supera de nuevo la figura del propio actor pero en este caso para representar una figura personal de gran fuerza vital, suficiente como para llevar el peso específico del relato y los conflictos principales, representando un estereotipo social o cotidiano, que responde a unas características concretas identificables. Meryl Streep en *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995) el eterno Marlon Brando en *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) o la magnífica interpretación de Francisco Rabal en *El disputado voto del Sr. Cayo* (Antonio Giménez Rico, 1986) son evidentes muestras de este valor interpretativo.

#### 4.5.2.4.- Frenético

Aquellos personajes que deben identificar su interpretación en una serie de desmedidos gestos expresivos o verbales, más allá de la representación de acciones personales que reaccionan en cada conflicto. James Cagney en *Uno, dos, tres* (Billy Wilder, 1961) marca

perfectamente las características propias del valor interpretativo frenético.

#### 4.5.2.5.- Excéntrico

Cuando el mensaje que se pretende enviar en un film tiene un ambiente fuera de lo normal, cercano al histrionismo de cualquier tipo, aparecen estos personajes que exteriorizan en extremo sus sentimientos y centran su interpretación en la fuerza de sus acciones. Desde el actor por excelencia en este particular estilo Jim Carrey en el más excéntrico de sus personajes como *La Máscara* (Chuck Russell, 1994) al particular Jeff Bridges en *El Gran Lebowski* (Joel y Ethan Coen, 1998), cumplen con las expectativas.

#### 4.5.3.- Personajes

Grupo de actores que a través de los diferentes roles que se les asignan interpretan las acciones que marca el guion del film. Realmente se entienden como los medios utilizados por la dirección para llevar a cabo

el desarrollo del guion y hacer avanzar la estructura a través de la resolución de los conflictos. Debe analizarse si son planos o complejos, estáticos o dinámicos y si sus interpretaciones son lineales o contrastadas

Es importante tener en cuenta que los personajes pueden estar planteados de muy diversas formas, tanto antropomorfas como animales o incluso extraterrestres. Pero también pueden aparecer bajo el aspecto de un elemento de la naturaleza, como plantea Victor Sjostrom en *El Viento* (1928), estar presente pero sin intervención física como Margaret, la mujer de Andrew Wyke en *La huella* (Joseph L. Mankiewicz, 1972). En otros ejemplos se recurre a la interpretación coral de un personaje entendido también como un grupo, típico incluso del cine norteamericano de los años 50: *Conspiración de silencio* (John Sturges, 1955).

#### 4.5.3.1.- Protagonista

Personaje principal en un guion, encargado de hacer avanzar el relato a través de la resolución de conflictos y tramas. Debe ser el responsable de desencadenar el punto de ataque y de resolver el clímax en la estructura del guion. Su presencia no debe ser única, pero tampoco puede ser eclipsado por secundarios que, en definitiva, solo despistarían el hilo argumental provocando un desorden narrativo. Desde el punto de vista crítico, no es aconsejable que un film se vuelque excesivamente en un personaje protagonista, ya que puede aparecer como un elemento que definitivamente solventa todos los conflictos incluso utilizando el recurso del *Deus ex Machina*, como el caso de cualquier protagonista de una saga. El caso de Jack Sparrow en la saga de Piratas del Caribe, capaz de superar a la propia muerte incluso, es más que evidente.

#### **4.5.3.2.- Antagonista**

Personaje que puede llegar a ser tan importante en presencia como el propio protagonista, frente al que representa los valores opuestos, manifestados en sus intenciones y métodos. El enfrentamiento entre ambos se llevará a cabo en uno o en varios puntos de conflicto. La tipología del personaje debe ceñirse al contrario protagonista y nunca eclipsarse. Si bien mantendrá ciertas tramas independientes, estas deben estar relacionadas para no perder el hilo argumental, que debe mantenerles unidos, en función de un enfrentamiento. Muchos han sido los antagonistas que el cine ha propuesto, sin embargo los filmes que dejan entrever sus características definitorias muy evidentes, reflejan una escasez de recursos por parte del director tal y como ocurre en los filmes de sagas como los que acompañan a sempiterno 007 o los que justifican la existencia de los superhéroes. En muchos casos la aparición de este antagonista permite el avance rítmico del film al provocar la aparición de nuevos puntos de conflicto como ocurre en *Arsénico por compasión* (Frank Capra, 1944) con el hermano del

protagonista que aparece inesperadamente después de muchos años en la vida del protagonista.

#### **4.5.3.3.- Secundarios**

Componen el entorno social y personal de un protagonista, dando coherencia al relato, facilitando el avance del discurso. Por su papel en el conjunto, puede servir de complemento a los conflictos principales e incluso protagonizar otros menores, sobre todo si el film multiplica su temática. Cuando un secundario no responde a criterios de fuerte diseño y participación equilibrada pasa excesivamente desapercibido y se pierde la oportunidad de que aporte una riqueza narrativa a veces fundamental a un film.

#### **4.5.4.- Dirección de actores**

La evaluación crítica en este punto debe valorar el trabajo del director en función de su capacidad para lograr que todos los actores realicen interpretaciones equilibradas y creíbles en función de los valores



interpretativos de cada uno dentro del argumento propuesto. Directores con mayor pericia y probada valía en este campo consiguen extraer capacidades a veces desconocidas en el cuerpo actoral. Billy Wilder demostraba una capacidad excepcional en la dirección de actores, a los que elegía muchas veces en función de su personalidad para enviar continuos juegos de metalenguaje al espectador. La presencia y textos de estrellas como Eric Von Stroheim, Marilyn Monroe, Dean Martin o Walter Matthau son una evidencia de su particular forma de trabajar.

#### **4.6.- ANÁLISIS DE PRODUCCIÓN**

Es evidente, que salvo la aparición de un director de gran valía o la fortuna provocada por algún tipo de casualidad, el éxito de un film depende en gran medida, así lo dicen las estadísticas, de una producción fuerte que impulse una obra. Dicha inversión permite la mejor distribución, contrataciones de grandes especialistas y equipos en todos los órdenes técnicos, actores, la disponibilidad de medios escenográficos, vestuario, etc. Sin embargo, el éxito de crítica no conlleva el mismo resultado en la ecuación que el éxito de público.

Desde el punto de vista de una evaluación crítica, es fundamental disponer de los datos de producción para contextualizar perfectamente la valoración del trabajo de los inversores y los productores ejecutivos, que por otra parte estarían mejor traducidos como productores ejecutores. Su función principal es disponer de un ambiente creíble, de acuerdo al gusto del director y permitir, en la medida de lo posible, que el film cumpla adecuadamente con el guion.

##### **4.6.1.- Presupuestario**

En este punto se tiene en cuenta la inversión en relación a lo recaudado. Este análisis tan prosaico obedece a una intención de contextualización comercial de un producto que cada vez se vuelve más materialista en detrimento del arte audiovisual. La aparición de inversores y equipos cerrados para asegurar el éxito en taquilla, hacen que una producción muestre, simplemente observando las cantidades invertidas, las verdaderas intenciones del film. Un caso evidente en este sentido es el de la primera parte de *Avatar* (James Cameron, 2009), cuyos ratios de productividad han dificultado y ralentizado la realización de una segunda parte al no contar con el apoyo inversor previsto.

##### **4.6.2.- Ejecutivo**

Los responsables de que la producción sea auténticamente creíble dependen lógicamente en primer lugar del presupuesto asignado y de

la pericia para distribuir los recursos disponibles. La evaluación de su trabajo pone en relación, esta vez, el presupuesto con el resultado fílmico no comercial. Algunas películas han aportado ejemplos con medios justos, solucionados con la habilidad del director y el editor como *Platoon* (Oliver Stone, 1986) que solucionó, de forma creíble, sus escenas más ambiciosas con tan solo dos helicópteros.

#### 4.7.- ANÁLISIS TÉCNICO

Desde el punto de vista crítico, la evaluación de los recursos técnicos tiene un papel fundamental dado que su diseño, que debería ser exhaustivo y metódico, como hacían William Wyler o Billy Wilder: escena a escena, determina definitivamente la narrativa fílmica de cualquier obra. Estos elementos abarcan equipos de trabajo tan variados como el artístico, el fotográfico y el sonoro. Su desarrollo equivocado o escaso puede convertir un gran guion en una vulgaridad audiovisual o viceversa.

##### 4.7.1.- Elementos sonoros

Referidos a la totalidad de recursos sonoros del discurso narrativo, la evaluación crítica debe analizar su referencia física de procedencia respecto al plano visual y sus tipologías expositivas, que definen sus funciones narrativas. Estas discurren desde las más básicas, es decir: aportar la mayor credibilidad posible a una escena, hasta las que cumplen como complemento dramático de las acciones y los técnicos,

apoyando la edición definitiva de un film. Tener en mente a grandes directores dominadores del arte narrativo apoyado en recursos musicales como Billy Wilder o Stanley Kubrick, puede resultar manido pero lo que una evaluación crítica debe analizar es el uso de la música en la narrativa, entendido como un elemento propio de excelencia.

En conclusión, se pueden establecer tres categorías de sonidos.

***In:*** sonido *diegético* exterior *on screen*

***Off:*** sonido *diegético* exterior *off screen*.

***Over:*** siempre extra *diegético*, incluyendo el caso relativo del *diegético* interior (*on / off screen*).

En este sentido queda claro entonces que un uso normal del sonido pasa desapercibido para una crítica y es evidente que no siempre hay que centrar la observación en la académicamente correcta aplicación sonora para encuadrar el realismo de la imagen a la que acompaña. La película *Osama* (Siddiq Barmak, 2003) utiliza inteligentemente el sonido

cuando distorsiona el sonido en varios planos para contar una situación adversa de la pequeña protagonista, sin embargo Cecil B. deMille en su intratable *Las cruzadas* (1935) alcanza el zenit del despropósito y el mal gusto al introducir la Marcha Nupcial de Mendelssohn (1842) para acompañar a los protagonistas al altar para celebrar una boda que tuvo lugar en 1191. Es un recurso narrativo que juega con la identificación del acto pero es inasumible desde el punto de vista de la dirección artística. Dentro de nuestro esquema, se sitúa antes del análisis de los elementos visuales para facilitar la continuidad que estos tendrán con el punto siguiente de los efectos visuales.

#### **4.7.1.1.- Códigos de procedencia**

Teniendo como referencia el plano de la escena observado, indican la situación del origen del sonido. A partir de esta identificación se puede entender una tipología sonora en la que el emisor pueda estar dentro o no del propio film, o incluidos o no en la acción que en ese momento se observa. Su importancia analítica radica en que esta identificación

permite posicionar la focalización del espectador, así como las bases de la estructura narrativa diseñada. Una distorsión ya clásica en el cine se observa cuando el plano es submarino como en *Big Fish* (Tim Burton, 2003) lo que aumenta la sensación de realismo, tal y como ocurre con películas de ciencia ficción, que diseñan ecos, reverberaciones y sonidos que aunque irreales buscan ambientar al espectador de una manera fidedigna.

##### **4.7.1.1.1.- Diegéticos**

Conjunto de sonidos con origen emisor situado en el espacio interior representado. Cualquiera de estos sonidos puede afectar a los personajes al relacionarse directamente con su entorno más cercano. Una clasificación más detallada puede clarificar conceptos.

**A.1.- Cámara.** Dependiendo de si el origen sonoro se sitúa dentro o fuera de los límites del encuadre de cámara puede situarse en tres formas diferentes. Podemos escucharlo gráficamente en la escena de

*Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) en la que Eva presenta al resto de personajes su vida en el camerino de Margot:

**On Screen:** si se encuentra dentro de plano. Cuando habla Eva y se la ve en pantalla.

**Off Screen:** se localiza dentro de la escena pero fuera de plano. Eva habla pero no la vemos en cuadro, la escuchamos mientras vemos al resto de personajes.

**Desplazamiento de cámara:** se recogen los dos anteriores. Mientras Eva habla, la cámara hace un movimiento en el que Eva entra y sale del cuadro de pantalla.

**A.2.- Psiquis.** Todos aquellos sonidos con un origen psíquico que puede ser reales si corresponden a una realidad similar al entorno del plano o irreales en el caso contrario. Un ejemplo clarificador es el que se puede ver en el film de Pietro Germi: *Divorcio a la italiana* (1962) en la secuencia en la que el protagonista asiste a un juicio por maltrato y comienza a imaginar el juicio que le encausaría si fuera el suyo propio.

**Exterior:** todos los personajes pueden escuchar los sonidos de una realidad física objetiva. En este caso podemos ver el juicio real al que asiste Marcelo Mastronianni.

**Interior:** en el caso en el que solo un personaje es capaz de percibir esos sonidos, reales o irreales. Puede llevar a una consideración controvertida en cuanto a su origen de procedencia al no afectar en su caso al resto de personajes presentes. En ciertos momentos del juicio el protagonista imagina lo que sería su juicio y empezamos a mezclar imágenes del juicio real y un sonido que corresponde al hipotético juicio en el que él sería el acusado.

#### 4.7.1.1.2.- Extra – *diegéticos*

Todos aquellos con origen fuera del espacio representado en pantalla. Al no tener un código de referencia dentro del espacio físico del film son

todo tipo *over*, lo que significa que en ningún caso pueden afectar a los personajes, ya que no son capaces de escucharlo. En este caso entraría cualquier ejemplo en el que se incluyen las bandas sonoras musicales, que sirven de fondo a diferentes situaciones narrativas, o la intervención de un narrador externo.

#### **4.7.1.2.- Música**

Recurso presente desde el inicio mismo del cine, a pesar de ser mudo durante tres décadas, perfectamente adaptado a la evolución propia de la industria. De tener un papel importante aunque secundario, ha pasado a ser un elemento fundamental en el diseño del discurso narrativo. Precisamente esta circunstancia supone que en un análisis crítico tenga un peso importante el trabajo de dirección y edición con la música.

Elemento narrativo fundamental para desarrollar cualquier texto fílmico, su evolución y adaptación a las diferentes exigencias contextuales

históricas, estéticas o comerciales, ha terminado por establecer una serie de códigos propios.

##### **4.7.1.2.1.- Códigos musicales**

Establecen una serie de parámetros narrativos concretos que son perfectamente reconocidos por el espectador y que suponen un aporte fundamental a la imagen en el planteamiento de las composiciones de planos y escenas, así como una serie de recursos primordiales para la edición, que los aprovecha para hacer avanzar la narración, establecer puntos principales en la estructura y transiciones de montaje.

La evaluación crítica de la música de un film se centrará en el uso narrativo que se le asigna a la hora de tener una personalidad propia de un recurso de sintaxis más que por sus características propias de composición.

**A.1.- Partituras originales.** Se trata de puros códigos musicales que desde una presencia extra diegética se imponen sobre el resto de códigos fílmicos, acompañando las acciones en pantalla. Su presencia es *over*, por lo que no influyen en dichas acciones ya que los personajes no les escuchan. Su carácter es puramente enfático, aprovechando el reconocimiento melódico del espectador del tono y ritmo de la sintonía que se ha compuesto expresamente para el film y que varía en función de las situaciones que tienen lugar en el decurso narrativo.

El espectador va a reconocer sentimientos y estados de ánimo a través del tipo y características musicales del tema que se impone como fondo en determinadas situaciones. Pueden presentarse en un entorno general o de forma particular cuando la música se identifica con determinados personajes, fundamentalmente el protagonista, al que puede incluso introducir en acciones concretas: el espectador puede saber cuándo y cómo llega el héroe porque un tema musical nos le anuncia. Dentro de los centenares de ejemplos que existen, podemos

elegir la película *El hidalgo de los mares* (Raoul Walsh, 1951), en la que a través de la banda sonora conocemos la evolución de la historia y la situación de los personajes. Se pueden citar muchos ejemplos en los que escuchando la banda sonora únicamente, se sabe transcurre la historia.

**A.2.- Códigos cinemáticos.** Empleados para marcar la significación de situaciones y personajes con un código perfectamente reconocible por parte del espectador. Apoya de una manera determinante la imagen de pantalla para aportar una información que puede pasar del plano *diegético* al extra *diegético*, variando la focalización de una parte del film o de un personaje. El montaje también les utiliza para pasar de un estado real objetivo a otro subjetivo o introducir las anacronías temporales. Se trata en definitiva de sonidos o melodías fácilmente reconocibles a través de la experiencia audiovisual que identifican situaciones, personajes o estados de ánimo y que llegan a caracterizar estereotipos e incluso géneros. Sonidos de violines para los besos,



percusiones fuertes para los sustos o violines estridentes para las intrigas son ya parte de un acervo experiencial cinematográfico perfectamente arraigado en el cine.

**A.3.- Canciones y melodías.** Códigos musicales puros y en su mayoría *diegéticos*, que no son compuestos expresamente para el film sino que tienen origen diverso como por ejemplo éxitos de todas las épocas. Son elegidos para una función concreta dentro del decurso narrativo, siguiendo el criterio de elección que el director considere más adecuado. Juegan un rol importante en la construcción formal del film, al relacionarse con él como medio, en donde la música se convierte en un elemento más del colectivo fílmico operante en el film. La música se relaciona con los elementos estructurales del film de forma igualitaria.

Estos temas suelen proceder de composiciones externas, no compuestas para el film, sino aprovechadas de otros artistas y responden al gusto y la intención del director. Aparecen ejemplos que

abarcen todo un film como *El Muro* (Alan Parker, 1982), entorno a Pink Floyd, o *Mamma Mía* (Phyllida Lloyd, 2008) con Abba. Otros directores prefieren introducir temas sueltos de grupos de su gusto como en *María Antonieta* (Sofía Coppola, 2006) con New Order, *Crash* (Paul Haggis, 2004) con Mark Isham. Incluso temas sueltos de gran repercusión mediática fuera del cine como del enfrentamiento musical de *Defensa* (John Boorman, 1973), o “*Raindrops keep fallin’ on my head*” de *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969).

Caso aparte merece el caso de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), que con una enorme inteligencia introduce un particular juego paralelo entre la vida real y el espectáculo del cabaret, para denunciar una época especialmente convulsa en el surgimiento del espíritu nazi en Alemania.

En función del sentido del texto fonético de estos códigos, puede establecerse una diferenciación.

**A.3.1.- Texto narrativo.** Planteado en aquellos casos en los que la dicción forma parte del diálogo propio del guion, empleado para explicar situaciones o pensamientos y sentimientos de los personajes que los interpretan. *My fair lady* (George Cukor, 1964) nos deja un excelente ejemplo de este recurso.

**A.3.2.- Texto estético.** Aquellos en los que el texto no tiene relevancia para el desarrollo de la historia. Su inclusión obedece a imposiciones propias de género o simple aportación estética. Los temas clásicos del género musical son los mejores exponentes de esta tipología y de entre los más reconocidos, *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1951) es posiblemente el mejor representante al aportar grandes coreografías a los temas cantados.

#### 4.7.1.2.2.- Tipología expositiva

Las funciones puramente narrativas muestran un amplio catálogo de posibilidades que revelan la importancia que tiene la música en el diseño de la dirección y la edición del film.

**A.1.- Sustitución Sonora.** Con una intención de potenciar los sentimientos en el espectador, según convenga al decurso narrativo diseñado por la dirección, los sonidos se sustituyen por música como ocurre en la particular clínica de *Hysteria* (Tanya Wexler, 2011) donde se solapa un orgasmo con un tema musical.

**A.2.- Revelación de campos imaginarios o metafísicos.** Desde el punto de vista de la psiquis de un personaje es difícil interiorizar para extraer conclusiones sobre su estado de ánimo y cómo puede afectar al desarrollo narrativo. Una solución es el planteamiento de un tema musical que con sintonías de ritmo recurrente pero fácilmente identificables, el espectador pueda conocer esos campos metafísicos

que experimentan los personajes. En *La leyenda del pianista en el océano* (Giuseppe Tornatore, 1999) descubrimos la humanidad del protagonista al enamorarse gracias a un tema interpretado por el mismo mientras ve a una muchacha por un óculo del barco. Este tema será un recurrente leitmotiv en el resto del film.

**A.3.- Planificar y/o estructurar la película.** Esta particular característica de estructuración externa en dos actos con prólogo e intermedio, estaba presente normalmente en los grandes filmes, llamadas súper producciones con un metraje exagerado de más de 3 horas en ocasiones y que tal y como se concebía el cine de mediados del siglo XX, servían para organizar la forma de ver filmes de estas características en enormes salas de proyección. La mayoría de las producciones dirigidas por David Lean, junto a nombres ya míticos del cine histórico seguían esta pauta estructural. Sin intertítulos aparece la 5ª sinfonía de Beethoven para estructurar *El día más largo* (Ken Annakin, 1962).

**A.4.- Corregir o limar el montaje.** Uso de la música para mantener una tensión en el montaje o simplemente hacer que las escenas tengan una lógica narrativa cuando la imagen o el texto no pueden lograrlo. Es más habitual el uso de sonidos y ruidos pero la música puede cumplir la misma misión, adelantando un tema musical con cierto tempo, introduciéndose en la escena contigua o al contrario, cortando ese tema musical. Este recurso se encuentra más extendido en películas con montaje pausado, con ciertos tintes poéticos como *Memorias de África* (Sidney Pollack, 1985) o *El último emperador* (Bernardo Bertolucci, 1987). En *Arde Misisipi* (Alan Parker, 1988) la transición realizada en el funeral abarca al sonido fónico introduciendo parte del discurso del sacerdote como fondo del desfile para convertirse en un fantástico tema góspel que silencia el resto de la banda sonora.

**A.5.- Representación de la expresión de una dimensión subjetiva.** La música se aprovecha para transmitir un sentimiento que tiene

interiorizado de una manera subjetiva el personaje al que acompaña la acción. Por tratarse de uno de los primeros recursos narrativos utilizado con la llegada del sonoro, los ejemplos son casi infinitos, basta citar las escenas más tensas de *En algún lugar de la memoria* (Mike Binder, 2007) por manifestar sentimientos muy encontrados, pero exteriorizando perfectamente situaciones interiorizadas del protagonista.

**A.7.- Proyección continuada de un sonido.** En este caso, la música se emplea para manipular las consecuencias de un acto importante en el film y que a criterio de la dirección no debe tener una percepción abierta en la interpretación libre del espectador. Para ello la música se llega a fundir con un sonido real *diegético* y expande sus resultados en la siguiente escena gracias al montaje diseñado. Introducir un tipo de música o un tempo determinado puede aportar o restar dramatismo a la escena planteada. Las secuelas del disparo que acerca el desenlace en

*El último bailarín de Mao* (Bruce Beresford, 2009) quedan patentes al prolongarse la música.

**A.8.- Acompañamiento y refuerzo de las acciones.** Identificada con situaciones prototípicas propias de género que colocan al espectador en una posición informativa avanzada. En *El premio* (Mark Robson, 1963) el espectador sabe que la clínica que visita el protagonista (Paul Newman) en busca del Dr. Stratman oculta algo cuando suena un ya típico sonido de intrigantes violines. Puede llegar incluso a sustituir a héroes reconocidos, desde Superman a Indiana Jones, con un sintonía que en función de su tempo el espectador reconoce, por ejemplo, su estado de ánimo o la cercanía a la resolución de una situación.

**A.9.- Representación de un motivo melódico o leitmotiv.** La música adquiere un papel importante al sustituir a un personaje, una situación o un estado de ánimo al identificarla con un hecho o un personaje concreto. El tema silbado que propone Quentin Tarantino en *Kill Bill*

(2002) coloca a una asesina llevando a cabo su oficio. El apoteósico final orquestado de *V de Vendetta* (James McFeigue, 2005) relaciona la curiosa aparición diegética de la *Obertura 1812* de Piotr Tchaikovsky con una acción propia del protagonista fallecido.

#### 4.7.1.3.- Sonido fónico

Es evidente que desde el punto de vista narrativo, por definición, es un elemento básico en el planteamiento del guion para desarrollar una historia. Cualquier evaluación crítica de este elemento debe centrarse en el origen del mismo, ya que esto determina una parte importante de la focalización del film y apoya la estructura y el ritmo del discurso. Independientemente de su procedencia, es obvio tener en cuenta que el aspecto crítico de un análisis evaluativo debe considerar favorablemente una serie de textos ágiles que no redunden en temas o situaciones superfluas o que no expliquen situaciones narrativas que con medios visuales u otro tipo de recursos sonoros pueden evitar esos textos cansinos y a veces ridículos. El cine está lleno de conversaciones

y frases ya casi míticas pero no es este el objeto de este apartado de la metodología propuesta.

##### 4.7.1.3.1.- Voz *In*

Aquella que parte de un figurante que se encuentra en plano en el momento referente. Aporta realismo y gran credibilidad a la escena al unificar la imagen y el sonido simultáneamente. Cualquier conversación de un film muestra esta tipología. Algunas son realmente llenas de gran inteligencia dejando mucha información en pocas frases: “... *no te preocupes, querida, tendrás el anillo más grande y vulgar de Atlanta*”: Rhett Butler a Scarlett O’Hara, *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939)

##### 4.7.1.3.2.- Voz *Off*

Cuando la fuente sonora se encuentra fuera de cuadro pero sigue incluida en la escena, su grado de realismo continúa, mientras que puede llegar a variar la credibilidad al no observar directamente el origen

de la dicción. En la película *Mujeres en Venecia* (Joseph L. Mankiewicz, 1967) aprovechando el continuo juego de identidades y realidades que presenta el guion, hay conversaciones importantes que el espectador no termina de creer al ocultar a la cámara a uno de los interlocutores. Hay otros muchos ejemplos en los que se utiliza para exteriorizar al espectador un pensamiento como puede escucharse a Richard Burton en *El día más largo* (Ken Annakin, 1962) cuando observa al enemigo caído con las botas cambiadas o el inteligente juego cargado de anacronías y reflexiones que mantiene el protagonista de *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955).

#### 4.7.1.3.3.- Voz Over

Su origen se sitúa fuera del film actuando como narrador, que suele conocer todo lo sucedido en la película y a los personajes. Su presencia marca una focalización muy concreta donde el margen de elucubración que se le deja al espectador es mínimo. Típico de algunos géneros como el Cine Negro y los Biopic, es un recurso que comenzó a

emplearse desde muy pronto con la llegada del sonoro. Tiene reconocidas una serie de funciones muy concretas.

**A.1.- Unión temporal entre secuencias distintas.** La dicción fuera de la acción puede permitir, sobre todo en el cine clásico menos evolucionado que el actual y con un público menos preparado, el tratamiento de saltos de guion entre ciertas situaciones o incluso tiempos como ocurre en *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946).

**A.2.- Recopilación de secuencias autónomas en una unidad superior.** A diferencia del caso anterior, en este se aprovecha para unir las secuencias en partes de la estructura, para dejar claro cada una de los segmentos narrativos del film como la introducción de personajes que se realiza en *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz 1950).

**A.3.- Introducción o enmarque de ciertas secuencias.** En este caso el narrador se centra más en unidades estructurales pequeñas explicando las secuencias y las situaciones que tienen lugar en ellas: *Sin city* (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005).

#### 4.7.1.4.- Ruido / Efectos sonoros

Desde el punto de vista narrativo supone un recurso básico para crear un ambiente creíble, que no forzosamente realista, ya que en muchos filmes escuchamos sonidos que no existen como el caso de los filmes de ciencia ficción o en otros casos los sonidos recogidos en una escena realmente son inapreciables para el oído humano. Sin embargo su presencia es fundamental por lo que aportan al ampliar el campo visual y afectivo de la escena que vemos en pantalla. *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) ha llamado la atención por sus efectismos visuales, sin embargo el sonido que acompaña a todos esos efectos es básico para darles un encuadre y un sentido.

##### 4.7.1.4.1.- Ruido *In*

Todos aquellos ruidos que tienen su origen en el campo visual del plano que se observa en pantalla. Aporta un evidente grado de credibilidad a lo que se observa. El sonido nos explica que el polvo y el viento contra

el que luchan los protagonistas de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) es una tormenta.

##### 4.7.1.4.2.- Ruido *Off*

Los ruidos *diegéticos* que no se encuadran en el plano visual. Tiene una característica particular de orden narrativo, ya que puede suponer la unión de varios encuadres de una misma secuencia, observando las reacciones de personajes situados en diferentes lugares. El disparo en una habitación en *Los 10 negritos* (Rene Clair, 1945) alerta a todos los personajes que continúan vivos y distribuidos por diferentes lugares de la casa.

##### 4.7.1.4.3.- Ruido *Over*

Sonidos originados fuera del campo *diegético*, pudiendo llegar desde el interior de un personaje, lo que aporta un sentido abstracto de información sesgada. En *Su juego favorito* (Howard Hawks, 1964) el beso de los protagonistas informa al espectador que es un giro importante en el film gracias a la imagen de dos trenes que chocan y el

sonido del impacto se aumenta entrando prácticamente en la diégesis de la escena.

#### **4.7.1.5.- Silencio**

A pesar de ser un recurso sonoro menos empleado que los demás, su fuerza expresiva es de mayor impacto. Afecta directamente a las expresiones de reflejo afectivo, lo que hace que su presencia tenga una carga narrativa muy implícita e inmediata en la percepción de la información diseñada. Debe distinguirse entre el silencio *diegético*, cuando la banda sonora pierde cualquier tipo de referencia en el plano mostrado y la extradiegética, que afecta a toda la banda sonora. En algunos casos el silencio llega a ser parte de un estilema personal dentro del cine sonoro como ocurre con estrellas como Buster Keaton, Charles Chaplin o Jacques Tati.

##### **4.7.1.5.1.- Silencio *diegético***

Utilizado para anular el resto de sonidos, aumentando la carga dramática del plano de pantalla. Martin Scorsese muestra un gran dominio del recurso en *La última tentación de Cristo* (1988), destacando el encuentro de Jesús con el Bautista y la preparación de Cristo en la cruz, donde el silencio alcanza una tensión casi irrespirable, roto con el primer martillazo de la Crucifixión. Con un simbolismo explícito, el silencio que se produce en el primer encuentro de la protagonista y el músico en el film de Ernst Lubitsch *Lo que piensan las mujeres* (1941) señala su primer beso.

##### **4.7.1.5.2.- Silencio extra-*diegético***

En este tipo, el silencio se lleva a toda la banda sonora del plano de pantalla. Puede afectar a toda la escena o únicamente al plano subjetivo de un personaje. En *Las 2 torres* (Peter Jackson, 2002) se asiste a una escena en la que el protagonista, con una imagen ralentizada,



escenifica un silencio muy dramático simbolizando una lucha interna del personaje.

#### **4.7.1.5.3.- Silencio estructural**

En el diseño narrativo de un film se utiliza este recurso para que se identifique un silencio con una situación concreta repetida que supone un punto estructural. En *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) se entiende un silencio con una muerte, que establece un punto determinado de la estructura del film.

#### **4.7.2.- Elementos ambientales**

Se entienden como aquellos elementos que bajo la dirección artística a propuesta de la dirección del film tratan de alcanzar el mayor grado de credibilidad posible de la película. La analítica crítica debe observar la relación entre el trabajo realizado y la credibilidad conseguida. No debe confundirse en este punto la credibilidad con realismo, ya que el resultado final depende del gusto y la intención real del director. Una determinada inclinación estética o estilística o una ambientación intencionadamente diferente o diferenciada pueden obligar a cambiar el realismo encasillado por una credibilidad cargada de criterios estéticos ambientales diferentes. Buscar un fin arbitrario en la presentación del relato puede abocar a un desastroso resultado como puede observarse en *Cleopatra* (Cecil B. deMille, 1934), que busca una ambientación propia de un caro burdel de Broadway para el Antiguo Egipto llegando, sobradamente, a un ambiente irreal, con una demostración absoluta del dominio del gusto más chabacano y la falta de rigor histórico más criticable.

##### **4.7.2.1.- Escenografía**

Encargada de ambientar el discurso en función de las diferentes situaciones planteadas en la historia. La dirección marca las pautas de su tipología característica en función de un gusto propio en la forma de entender el discurso y las intenciones de la producción dirigida a un público objetivo determinado.

###### **4.7.2.1.1.- Realista**

Pretende ceñirse al relato de la forma más fidedigna, independientemente de la acción, los personajes y los actores que intervienen. Empleada por aquellos filmes que pretenden un mensaje crudo de la realidad sin ambages ni concesiones al espectador. *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990) resulta un ejemplo bastante correcto.

#### 4.7.2.1.2.- Naturalista

Relacionada directamente con la ambientación moral o psicológica de la acción desarrollada. Pretende pasar desapercibida y ser un simple marco de lo representado. *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990) mantiene continuos cambios de escenografías que reflejan, como una parte más la ambientación general de situaciones y personajes sin desviar la atención pero remarcando las acciones de cada momento.

#### 4.7.2.1.3.- Impresionista

Diseñado intencionadamente para encuadrar una serie de sentimientos subjetivos que terminan por apropiarse del ambiente. Pretende introducir plenamente al espectador en el relato. *El perfume* (Tom Tykwer, 2007) asienta su mensaje en la escenografía, que refleja el mundo interior de ensueño y cruda realidad del protagonista, enganchando al espectador con un ambiente irreal pero poderosamente atrayente.

#### 4.7.2.1.4.- Expresionista

Aquella que pretende provocar una inquietud en el espectador con ambientes en los que, sin embargo, los personajes principales se integran con total naturalidad. Es propia no solo del manido Expresionismo Alemán, sino que fue adoptada por géneros como el terror e incluso el cine negro. *Mr Arkadin* (Orson Welles, 1955) muestra una ambientación que en cualquiera de sus situaciones agobia e inquieta al espectador.

#### 4.7.2.2.- Atrezo

Se encarga del diseño de la vestimenta y el atrezo de los personajes siguiendo los parámetros señalados por la dirección en busca de las intenciones narrativas del film. Esta finalidad principal buscada lleva a distinguir tres tipos principales.

#### **4.7.2.2.1.- Realista**

Diseñado para lograr un realismo lo más exacto posible respecto a la época en la que se ambienta un film. *Julio César* (Joseph L. Mankiewicz, 1964) logra un realismo propio del conocimiento que el director tenía de la época del gran dictador romano.

#### **4.7.2.2.2.- Pararrealista**

Supera cualquier modismo temporal propio de la acción para llevar a cabo una aportación de estilismo a la moda de la época representada. De nuevo hay que citar el film *María Antonieta* (Sofía Coppola, 2006) que lleva hasta el último extremo este recurso.

#### **4.7.2.2.3.- Simbólico**

Pretende una caracterización icónica de personajes, clases sociales o estados de ánimo frente al rigor histórico más estricto. *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) es un ejemplo del cuidado máximo del atrezzo simbólico, en él la indumentaria de cada personaje se cuida al

máximo incluso para manifestar un simbolismo de su carácter a través del color de las prendas usadas, que cambian a medida que los personajes evolucionan.

#### **4.7.2.3.- Maquillaje**

Los personajes precisan de una caracterización para lograr la credibilidad adecuada. En este sentido debe tenerse en cuenta que, en los filmes, los actores se mueven en ambientes históricos o estéticos no reales y atraviesan vicisitudes del relato que les afectan físicamente, de ahí la necesidad de una serie de técnicas cosméticas que logren esa correcta ambientación.

El complicado trabajo del maquillaje cinematográfico debe lograr un adecuado equilibrio para buscar siempre la credibilidad de cada escena. Esta premisa confronta en ocasiones con el contrato de ciertas “celebrities” que deben mantener un aspecto que permita vender su imagen o los artículos que financian sus carreras. Muchos son los casos

de buenos trabajos, sobre todo con filmes de género fantástico como *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y otros ejemplos de personajes muy bien caracterizados como los protagonistas de *El nombre de la Rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986). Sin embargo hay otros trabajos que sujetos a los condicionantes externos, resultan deplorables como *Las minas del rey Salomón* (Compton Bennet, 1950) o *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959), donde sus personajes permanecen impolutos a pesar de todas las vicisitudes vividas.

#### **4.7.3.- Elementos puesta en imagen**

Una vez fijados los elementos narrativos y estructurales fundamentales, el trabajo de dirección pasa a la filmación para llevar a cabo la puesta en imagen. Se diseña la labor fotográfica y el papel de la cámara tanto en sus disposiciones de referencia espacial como en los movimientos que apoyarán el discurso narrativo que el director quiere realizar. La evaluación crítica de centra entonces en el análisis de la aplicación

narrativa de estos recursos técnicos, plasmados en las composiciones visuales de planos, luz y color.

##### **4.7.3.1.- Cámara / Plano**

Este apartado afecta a todas las técnicas que se emplean para conseguir una serie de recursos narrativos a través del empleo de la cámara y las ópticas. Estas técnicas se plasman en las composiciones y el movimiento visibles en los planos, los cuales tienen una tipología diversa, en función de su disposición visual y sus posibles consecuencias psicológicas propias de la narratología del discurso.

##### **4.7.3.1.1.- Tamaño / Escala**

Planos definidos en función del tamaño de los elementos referentes del espacio, desde el fondo hasta los detalles de personajes u objetos incluidos en la historia y su disposición en la pantalla con el encuadre de la cámara.

**EA.- Gran plano general.** Busca una amplia descripción espacial del entorno en el que se desarrolla la acción, sirviendo de referente para personajes u objetos. Suele hallarse en filmes que dan importancia a la fotografía y aquellos en los que los amplios puntos de vista sirven para reflejar una situación psicológica del personaje que se encuentra en ellos, normalmente de soledad o libertad. *Los proscritos* (Victor Sjöström, 1918) es un temprano ejemplo de su uso, al pretender, como es típico de la cultura nórdica, mostrar como la naturaleza es un personaje más que influye directamente en los humanos.

**EB.- General.** Conjugue un espacio referente junto a un personaje, para mostrar la relación exacta entre ambos, tanto de escala física como psicológica. Bernardo Bertolucci muestra un gran contraste en *El último emperador* (1987) con un fantástico plano de la explanada de la ciudad prohibida de Pekín desde la espalda del emperador niño que descubre el espectáculo de miles de soldados formados después de jugar con los cortinajes del salón del trono.

**EC.- Conjunto.** En el que el encuadre del plano busca una relación de escala cualitativa o cuantitativa de objetos o personajes con su entorno más cercano. De esta manera se informa de la situación exacta del referente en un momento determinado para explicar mejor su reacción. En *Dos mujeres* (Vittorio de Sica, 1960) se observa como la atrevida madre no es capaz de hacer nada por salvarse a ella y a su hija de la violación que un grupo de hombres se dispone a realizar. Este tipo de plano es muy utilizado en la década de los 50 como resultado de una estética que busca una narrativa abierta, que quiere mostrar las reacciones de todos los personajes en las situaciones planteadas.

El catálogo de planos planteado a partir de su tamaño y encuadre se centra en una relación de los personajes en pantalla con un fin fundamentalmente descriptivo, tanto en el aspecto y las acciones, como en las reacciones afectivas y psicológicas a medida que esos planos se cierran en busca de mayor detalle.

**ED.- Entero.** Encuadra la figura total del objeto o personaje. Rita Hayworth se muestra en todo su esplendor en *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

**EE.- Americano.** El plano encuadra una o varias figuras encima de las rodillas hasta la cabeza. John Wayne parando el transporte que da título al film que inmortalizó a John Ford: *La diligencia* (1939), quizá sea uno de los ejemplos más paradigmáticos.

**EF.- Medio.** Recorta la figura humana por la cintura, tal y como hizo Alfred Hitchcock con Cary Grant en una de las persecuciones más famosas de la historia del cine: *Con la muerte en los talones* (1959) o las imagen icónicas de James Bond pidiendo su martini “*agitado no revuelto*”.

**EG.- Corto.** Con un marco hasta el pecho del personaje, el plano corto ha dejado un gran catálogo de apasionados besos, quizá uno de los más famosos sea el de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

**EH.- Primer plano.** La intención descriptiva aumenta en esta tipología, centrándose en la cabeza del personaje. Muy utilizado en los “Spaghetti Western”, quizá uno de los más sobrecogedores fue el que inmortalizó Carl Theodor Dreyer con María Falconetti tocada con una esperpéntica corona en su *Juana de Arco* (1928).

**EI.- Primerísimo plano.** Se limita a la cara. Cómo olvidar a Jack Nicholson asomando por el hueco abierto en la puerta de *El Resplandor* (Stanley Kubrick, 1980).

**EJ.- Detalle.** El cuadro se cierra en una pequeña parte de la escena para mostrar un detalle de la escena. Desde que David W. Griffith

explotara su uso, gracias al apoyo de máscaras de enfoque, en *El nacimiento de una nación* (1915), hasta la flecha que se dirige hacia la cámara en *Robin Hood. El príncipe de los ladrones* (Kevin Reynolds, 1991), pasando por los zapatos que muestra Alfred Hitchcock en *Extraños en un tren* (1951) su uso ha sido una constante.

**EK.- Plano dúo - Two Shot.** Presenta una toma de dos personajes en una misma imagen. Quizá el más emblemático sea aquel en el que Marilyn Monroe se encuentra encima de la rejilla del metro y se le levanta la falda en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1952). Con una gran carga dramática por su mensaje subliminal contra el imperialismo yanqui de los 50 y por ser uno de los momentos claves del film, destaca la discusión en *Ben Hur* (William Wyler, 1959) entre Charlton Heston y Stephen Boyd.

#### 4.7.3.1.2.- Angulación

Posicionamiento del eje de la cámara con respecto a los referentes del plano, cuya tipología aparece al variar su disposición natural, es decir, la que tiene el ojo humano: de frente y a la altura del ojo. Aporta un sentido dramático enfático muy cargado de tensión.

**AA.- Normal o neutro.** Muestra una disposición paralela al eje del visor y a la altura media de la dicción de los referentes o del centro de la pantalla. La gran mayoría de películas utilizan esta situación, aunque hay destacables excepciones como Frank Darabont en *La milla verde* (1999) cuyo ángulo referente está ligeramente alzado al bajar un poco la cámara en la filmación.

**AB.- Picado.** La angulación oblicua de este plano tiene una dirección descendente hacia el referente mostrando un carácter humillante de un personaje si el encuadre es cerrado o magnificante si el plano es abierto ya que describe un entorno concreto como ocurre en la imagen icónica



de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) con el protagonista sobre un suelo de periódicos.

**AC.- Contrapicado.** Caso contrario al anterior, en el que la angulación es la misma pero la dirección es ascendente. Se emplea para mostrar la situación dominante de un personaje en una escena. También puede observarse en una conversación con ambos tipos de angulaciones, tal y como se muestra en *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brooks, 1958) en la conversación que mantiene Burl Ives con su hijo mayor en el clímax del film.

**AD.- Nadir.** La toma se hace desde debajo de la acción en un ángulo perpendicular a los referentes. John Landis deja una muestra en la famosa persecución de coches de *Granujas a todo ritmo* (1980) pasando por encima de la cámara. En la galera romana de *Ben Hur* (1959) William Wyler hace una descripción del lugar de los galeotes desde el fondo de la embarcación.

**AE.- Cenital.** Con la misma angulación que el nadir pero colocado sobre la acción. Uno de los más espectaculares se ve en *La pesca de salmón en Yemen* (Lasse Hallstrom, 2011) mostrando a Ewan McGregor caminando por la acera a la contra del resto de personas como si fuera un salmón.

**AF.- Lateral.** En el que la cámara se coloca en un ángulo de 90 grados respecto a la escena, con una intención de introducir al espectador en la misma. Uno de los más famosos planos laterales de la historia del cine nos lleva a la producción *Tú y yo* (Leo MacCarey, 1957) cuando Cary Grant y Deborah Kerr están sentados en sentido opuesto en el restaurante del barco en el que se han conocido

**AG.- Escorzo.** Su angulación es diagonal, de 45 grados. Más propio de la filmación de conversaciones, esta tipología pretende también integrar al espectador de una manera natural en la escena. Cuando se hacen

tomas más descriptivas suelen crear inquietud como se puede observar en *El cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1984) cuando se espera algo sin determinar, que obliga a un giro.

**AH.- Dorsal.** Plano en el que la cámara toma un punto de vista detrás del referente al que se le ve en parte. Facilita el posicionamiento en el cuadro de situación. Puede citarse el dorsal en el que Lauren Bacall mira a través del escaparate del bar a Humphrey Bogart en *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) por su significación dentro del film.

#### 4.7.3.1.3.- Punto de referencia

Alude al diseño del discurso, que fija un punto de referencia pensando en la posición que podría ocupar el espectador. Establece una relación más directa entre el espectador y la escena al ser una parte del referente de pantalla. Le permite una focalización muy concreta ya que se le transmite la sensación de acceder a una información prácticamente privilegiada.

**RA.- Objetivo.** En el que se muestra un encuadre con un punto de vista propio de un espectador, ajeno a cualquier referente de la escena. Su característico punto de referencia permite su versatilidad descriptiva. El clímax que Franklin J. Schaffner propone en *Los violentos de Kelly* (1970), con los tres protagonistas acercándose al tanque alemán para pactar el robo del banco, es un buen ejemplo.

**RB.- Subjetivo.** Aquel en el que la cámara se sitúa en el interior del referente mostrando exactamente lo que observa en toda la escena. Juega con las normas de la focalización para hacer avanzar el decurso narrativo. Aunque recurrido, el ejemplo de la *Dama del Lago* (Robert Montgomery, 1947) es más que interesante, en un film un tanto flojo y encasillado, al combinar a lo largo de prácticamente todo el film el plano subjetivo con la narración subjetiva del protagonista. Alfred Hitchcock en *Sospecha* (1941) culmina el final con un plano de la pistola con la que se va a suicidar el director asesino de la clínica psiquiátrica. Esta

tipología puede proyectar un movimiento *diegético* como en *Alas* (William A. Wellman, 1927) donde la cámara comparte espacio con un personaje montado en un columpio.

**RB.- Voyeur.** Entendido desde el punto de vista técnico y narrativo como un plano subjetivo, añade una máscara para concretar más la observación de algún punto del plano. Desde las primeras experiencias con el referido David W. Griffith, han aparecido algunas novedades en las que se identifican los objetos por los que se recibe la información como objetivos fotográficos, prismáticos, etc. pasando por el curioso encuadre de los dos niños que propone Charles Laughton en *La noche del cazador* (1955). Tim Burton nos muestra un plano muy definitorio desde dentro de la boca del protagonista en *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005), o David Lynch a través del hueco de la capucha del protagonista en *El hombre elefante* (1980).

**RC.- Indirecto.** En este caso la cámara no muestra directamente la escena, sino que recurre a algún objeto en el que se reflejan objetos, escenas o personajes. Se observan reflejos en ojos, espejos, paredes a través de las sombras, etc. el catálogo es amplio. Desde las sombras del duelo de espadas del *Capitán Blood* (Michael Curtiz, 1935) al espectacular plano de las luces del tren, que tanto dicen en ese momento, reflejadas en la protagonista situada en pie en el andén, llegando al juego continuo de espejos y reflejos de *Arabesco* (Stanley Donen, 1966) o de Peter Bogdanovich en *Qué ruina de función* (1982). De manera sutil Billy Wilder deja una de sus perlas al reflejar con sombras sobre la pared y el trasero de Walter Matthau la cabecera que preside el edificio del periódico en *Primera plana* (1974).

#### 4.7.3.1.4.- Plano en movimiento

Aquellos que para su desarrollo se basan en el movimiento que muestra una acción completa o en parte. Su tipología ha aumentado con los avances técnicos, como la Steadycam o las grúas motorizadas, que han

expandido ampliamente su catálogo e posibilidades. A pesar del apoyo técnico, el diseño es fundamental para un resultado correcto, ya que siempre hay que tener en cuenta los referentes en movimiento y el espacio delimitado del cuadro de pantalla. El desplazamiento de la cámara puede ser a partir de un eje fijo, el paneo, o totalmente libre. En este apartado habría que distinguir la independencia de la cámara respecto al referente del plano o tomando el lugar del referente cuando se desplaza.

**MA.- Panorámica vertical.** En el que la cámara, con el eje fijo realiza un movimiento vertical. Con una función descriptiva en *La llave de Sara* (Gilles Paquet Brenner, 2010) se observa desde el balcón la llegada de los nazis.

**MB.- Panorámica horizontal.** A partir del eje fijo se muestra un movimiento horizontal. En *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer,

1961) puede verse a los acusados desde el referente que es el estrado del juez cuando el secretario les va nombrando.

**MC.- Rotación.** La cámara, fija en un eje, gira para mostrar una descripción de una parte importante de la escena. En *Mi mejor enemigo. Patagonia 1978* (Alex Bowen C., 2005) observamos a los personajes que por fin han salido de las trincheras con un expresivo movimiento circular sobre el eje de la cámara.

**MD.- Deductivo.** Se introduce en la acción planteando un movimiento continuo que progresa desde un cuadro general a uno de detalle. En su trayectoria puede describir ampliamente situaciones, personajes o plantear situaciones psicológicas que expliquen reacciones de ciertos personajes. Dado que nuestra propuesta es de una metodología crítica, no se puede obviar la más que manida referencia al extraordinario plano secuencia con el que comienza *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), teniendo en cuenta que hay otros que aunque favorecidos por los

avances técnicos, han dejado buenos ejemplos como el que realiza Alex de la Iglesia en *Los crímenes de Orxford* (2008) desde el fin del ensayo hasta el primer cadáver o Theodoros Angelopoulos en *La Mirada de Ulises* (1995). Muy audaz, por el año en el que se realiza, en *Alas* (William A. Wellman, 1927) hay un plano secuencia muy logrado que pasa desde la puerta del restaurante donde se celebra una fiesta, hasta la mesa del protagonista, pasando por encima de una fila de mesas.

**ME.- Cámara en el hombro.** Recurso técnico que utiliza la Steadycam o directamente coloca la cámara apoyada en el cuerpo para filmar ciertos planos. Federico Fellini introducía muchos planos con la cámara al hombro en sus filmes, recordándose siempre el que muestra algunas panorámicas de la Ciudad Eterna desde un automóvil en *Roma* (1972). Una mención debe hacerse en este punto a la corriente dogma 95, que basa uno de sus puntos estéticos principales en la obligación de filmar todos sus filmes con esta técnica convirtiéndola en un estilo, lo que

como todo encasillamiento, no termina de aportar nada especial sino todo lo contrario.

**MF.- Panorámico.** Movimiento que abarca todo o gran parte del cuadro de pantalla y finaliza mostrando un nuevo escenario de la acción. Utilizado para definir la situación espacial de una escena o psicológica de un personaje. El plano que pone al espectador en situación al inicio de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) es un magnífico ejemplo descriptivo del cuadro en el que luego tendrá lugar todo el film. La llegada de Michael J. Fox al pueblo del oeste en *Regreso al futuro III* (Robert Zemeckis, 1990) hace que en su paseo por la calle principal pueda verse a ambos lados todos los detalles de la población.

**MG.- Contra movimiento.** El plano en movimiento lleva una dirección opuesta al que tiene el referente, con el que termina cruzándose en su desplazamiento. Muy efectista en grandes movimientos de masas, se

puede ver en muchas batallas con un punto de vista aéreo realmente llamativo. Es el caso de *El retorno del rey* (Peter Jackson, 2003).

**MH.- Travelling.** Entendido como un movimiento de la cámara montada sobre algún dispositivo que facilita su desplazamiento.

**MH.1.- Seguimiento.** Movimiento en el que la cámara acompaña al referente por detrás. Provoca un efecto curioso de realismo en el espectador a la vez que una cierta intriga si se desconoce hacia dónde vamos o un efecto de suspense si el espectador sabe hacia dónde se dirige pero el personaje lo desconoce. No por manido es menos interesante el plano dorsal del niño de *El Resplandor* (Stanley Kubrick, 1980) corriendo por los pasillos del hotel con su triciclo. La sensación de intriga se intensifica en este caso por el tratamiento realista del sonido de las ruedas pasando por las alfombras.

**MH.2.- Presentación progresiva.** El que muestra los detalles de un referente de pantalla. Jules Dassin lo hace en *Topkapi* (1968) al mostrarnos los detalles del robo.

**MH.3.- Retro.** Desplazamiento hacia atrás para recoger el avance del referente que avanza hacia la cámara. Aunque con una escasa duración Charles Chaplin lo realiza con el carácter propio de un visionario en el final de *Tiempos modernos* (1921) justo antes de dejar que los protagonistas se alejen por la carretera, dejando uno de los finales más emotivos del cine. Con un tono amenazante, “el botines” (George Raft) entra en el hotel de Florida hacia la cámara que retrocede en *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959).

**MH.4.- Avant.** Movimiento hacia el referente que tiene una dirección opuesta a la cámara, a la que se dirige. En el inicio de *Titanic* (James Cameron, 1997) la cámara se dirige a los submarinos de la expedición hasta el pecio, integrando al espectador en la escena.

**MH.5.- Aéreo.** En el que la cámara toma la imagen del referente con un desplazamiento desde un plano en altura. Frank Darabont en *Cadena perpetua* (1994) termina la huida de la cárcel del protagonista en un río en medio de una fuerte lluvia, lo que se enfatiza con una potente luz y un espectacular plano cenital.

**MH.6.- Circular.** Movimiento circular realizado alrededor del referente. Cargado de gran tensión el plano que rodea a Montgomery Cliff en el juicio de *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer, 1961) es realmente genial en su diseño descriptivo.

#### 4.7.3.2.- Fotografía

El conjunto de recursos que maneja el equipo de fotografía en cualquier producción afecta directamente a la composición visual de un film. Es evidente que deben responder a un criterio estético que marca el director de la película, pero este debe observar que también pueden tener diferentes aplicaciones narrativas.

Desde un punto de vista práctico la fotografía en el cine se define a través de luz y color. Utiliza diferentes recursos técnicos que aportan enfoque, encuadre visual y angulación. En función de las exigencias de la dirección de la producción, se debe dar un sentido estético que sirva de base al programa visual de la obra a partir de los recursos de los que se disponen. Pero estas herramientas también pueden ser utilizadas con fines narrativos. Siguiendo una semiótica reconocible y admitida en cualquier espectador, con diferentes resultados según se trate de un cultura o grupo de edad determinados, estos medios al alcance de la

dirección de fotografía pueden intervenir directamente en el propio decurso discursivo.

La evaluación crítica de este apartado debe centrarse, entonces, en dos aspectos fundamentales. De un parte y al tratarse de un recurso técnico, en definir la corrección del trabajo final bajo esta premisa. Por otra parte, al poder inferir un resultado narrativo, debe analizarse su presencia y el resultado de la misma. Cualquier trabajo fotográfico debe, en primer lugar, dejar una impronta estética atrayente y definitoria de un criterio global para todo el film. La máxima a seguir es mantener la realidad ficcionada con un criterio estético regular, evitando que el espectador aprecie en algún momento que se rompe la ficción por algún fallo técnico de aplicación y salga mentalmente de la narración. En *El golpe* (George Roy Hill, 1973) la escena en la que los mafiosos dejan a Robert Redford en el medio de la calle frente a su casa, se aprecian las sombras y golpes de luz totalmente artificiales, lo que induce al espectador a darse cuenta que no es más que una película.



#### 4.7.3.2.1.- Encuadres

La disposición espacial de los planos puede responder a diferentes criterios a la hora de realizar su diseño, los cuales están más que estudiados mucho antes de que el cine naciera: la ley de los tercios, la línea de horizonte o los puntos áureos. De una parte, la historia del cine ha marcado en diferentes momentos en función de la experiencia audiovisual de los espectadores que precisaban de referentes compositivos determinados y de otra la estética narrativa imperante en otros momentos ha obligado a una distribución espacial determinada. Recurrimos de nuevo a la clarificadora escena de *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931) donde se observa un juego de distribución espacial genial con los dos protagonistas recorriendo la mesa de la sala de prensa mientras la cámara se mueve buscando su equilibrio respecto al marco para seguir una perfecta simetría, lo que continúa cuando entra la novia de Pat O'Brien. Ello obedece a que el espectador acostumbrado al cine mudo no puede tener un desequilibrio de cuadro ya que

esperaría que en el espacio vacío ocurriera algo. Clásicos de los 50 y 60 como *Los 7 Magníficos* (John Sturges, 1960) disponían a los personajes de manera que siempre estuvieran mirando a la cámara para que el espectador observara sus reacciones ante cualquier acción o conversación, lo que obligaba a equilibrar las luces, que desarrollan una técnica muy teatral.

La definición de los personajes y de determinados objetos o escenarios es clave en el encuadre. Su disposición respecto a la cámara o su iluminación es un aspecto fundamental para definirlos. Como el famoso vaso de leche de *Sospecha* (Alfred Hitchcock, 1941) cuya iluminación mantiene la intriga constante en el espectador.

Un último criterio fotográfico para definir los encuadres llega por la estética buscada. El gusto del director va a marcar muchos de estos encuadres en busca de una estética determinada. En la película *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990) el plano panorámico entorno

a la carreta frente al cañón del colorado se tuvo que componer realmente en varios planos tomados en diferentes horas del día para que al cambiar el encuadre el cielo mantuviera su color homogéneo, sin verse degradado por la posición del sol.

**A.- Compositivos.** Aquellos encuadres que buscan intencionadamente una finalidad al servicio de la narrativa. Su disposición en pantalla crea un ambiente narrativo preciso para definir exactamente una situación o un personaje, El referente se rodea de un entorno suficientemente explicativo, utilizando la iluminación, o diferentes objetos que le caractericen. Existen además una serie de normas visuales básicas que la experiencia audiovisual del espectador de nuestra cultura visual ha aprehendido y rápidamente identifica. Estas normas están basadas en la forma, y el volumen del referente, su posición en el campo visual y su relación con el espacio negativo o vacío. El cine además aporta la posibilidad de incluir la dirección de la mirada y del movimiento del objeto o personaje. Las películas que mejor definen estas

características son aquellas con una base teatral firme y de entre ellas destaca un director en su tratamiento. Joseph L. Mankiewicz que realiza un fantástico estudio compositivo de sus planos en gran parte de sus filmes. De entre todos podría destacarse *La huella* (1972) donde prácticamente todos sus planos están medidos hasta el último extremo para contar las características de los personajes, sus estados de ánimo y las acciones que se llevan a cabo.

**B.- Durativos.** Cuando un plano excede el tiempo normal de exposición y se hace excesivamente prolongado, debe tener necesariamente una intencionalidad narrativa, lo que lleva a buscar un encuadre muy estudiado, en él se deben tener en cuenta las leyes propias de la disposición espacial referidas. El referente debe describir un movimiento o unas líneas de orientación de la mirada. Asimismo, si aparecen otros referentes, deben tener una disposición o dirección de movimiento muy bien diseñados. Su carga psicológica intencionadamente pesada nos lleva a los trabajos de directores que dominan esta técnica como son

los de origen nórdico: Carl Theodor Dreyer, Mauritz Stiller o Ingmar Bergman, junto al centro europeo Werner Herzog o Andrei Tarkowski en cualquiera de sus realizaciones. Sin embargo siempre se recordará el final del plano que desarrolla Jean Francois Truffaut para cerrar su película *Los 400 golpes* (1959), en el que los fondos y su relación espacial con el protagonista hablan por sí solos a medida que avanza la carrera del niño hacia el mar.

**C.- Intencionados.** Utilizados cuando se pretende un especial impacto visual para destacar un momento, a un personaje o algún punto principal en la estructura narrativa. Para ello se utilizan encuadres muy determinados, completos o sesgados, con una inclinación angular determinada o con una luz muy especial, fuera de la tónica general del film. Dentro de los más impactantes podrían destacarse dos: en *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) el final con los restos enterrados de la estatua de la libertad y la pareja de humanos en la

simbólica orilla del mar, rodeados de soledad, es un gran ejemplo de esa intencionalidad.

El otro que se debe mencionar es el plano de *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1979) en el que Robert Scott se encuentra delante de la escalera viendo caer una pelota que acababa de tirar al río, sin mostrar de donde viene exactamente.

**D.- Ópticos.** Aquellos que utilizan todos los recursos incluidos en las ópticas de las cámaras para componer planos descriptivos con una evidente intención narrativa. Las posibilidades describen un catálogo amplio gracias a la intervención de las lentes intercambiables y los zoom. Una de las normas mejor aprovechadas desde el punto de vista narrativo es la de la profundidad de campo con sus tres dimensiones, primer término, medio y fondo, lo que permite la elección de un enfoque selectivo para dar importancia a objetos y personajes. En los primeros minutos de *Hitler, el reinado del mal* (Christian Duguay, 2003) tenemos un ejemplo claro de esta transición en la escala de importancia que

adquieren los referentes cuando vemos que el enfoque va pasando del detalle de una copa al personaje que entra en una habitación y definitivamente a todo el plano. Estos juegos de escalado pueden aberrar personajes para caracterizarles o exteriorizar sus sentimientos como se observa en los primeros planos con angulares de *Mr Arkadin* (Orson Welles, 1955).

Pero si hay un film que destaca por el conocimiento de la técnica fotográfica y su uso narrativo es *12 hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957). A medida que el relato avanza, el discurso se deja de la mano de la fotografía. Los encuadres completos con personajes con aire alrededor o incluso contrapicados, van adoptando una posición en la acción desahogada, mientras que los que se encierran en sus arbitrariedades intelectuales aparecen cortados, en posición oblicua o ángulos picados. Los que adoptan actitudes marcadas por la lógica se encuadran con angulares de focal fija para liberarles del fondo, mientras que para el resto se utilizan los zoom, lo que les aplasta contra el fondo

del cuadro. Con un aire muy simbólico desde el punto de vista del discurso, cuando se asiste a ciertas votaciones, el encuadre se sitúa en altura para que se observe únicamente las manos de aquellos que votan en un momento determinado. En definitiva, toda una lección de manejo de la óptica fotográfica.

#### **4.7.3.2.2.- Iluminación**

Este proceso de técnica fotográfica debe llevar implícito un diseño previo muy complejo. Sus resultados pueden determinar situaciones, objetos, lugares o personajes. Sirve para definir y modelar las siluetas y los planos espaciales de los objetos. Pretende crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional. Es básica en la construcción de algunos efectos dramáticos, basados fundamentalmente en la creación y manipulación intencionada de las sombras. Puede dar un significado a un plano o incluso a un film.

La luz natural aporta nitidez, lo que supone realidad pero puede incluir falta de sentimiento. Puede crear profundidad espacial si es dura y definida o plasmar una atmósfera emocional si es tamizada. Gracias a las sombras puede provocar figuras y acciones simbólicas o plasmar efectos dramáticos. A través de los procesos de transformación puede cambiar de tiempo o realidad, así como simplemente de escenario. En *Una mujer para dos* (Ernst Lubitsch, 1933) un golpe de luz fuerte abre una elipsis en la noche de bodas. En la película *Filadelfia* (Jonathan Demme, 1993) la luz transforma escenarios y situaciones. La luz facilita incluso el lenguaje narrativo de las sombras. En *Sed de mal* (Orson Welles, 1958) después de la discusión en el ambiente agobiante de encuadres angulosos de la habitación del hotel, la tensión desemboca en una nueva conversación en el amplio hall, donde se puede observar que las sombras proyectadas se hacen más o menos alargadas en función de la predominancia dialéctica que cada personaje va adquiriendo en cada momento.

#### 4.7.3.2.3.- Color

Pretende un resultado estético principalmente. Sin embargo se ha empleado en muchos casos como una descripción psicológica, aprovechando la gran cantidad de conocimiento que se tiene sobre sus implicaciones psicológicas y carga simbólica que puede llegar a transmitir. Alfred Hitchcock lo utiliza en películas como *Marnie la ladrona* (1964) o *Vértigo* (1959) como desencadenante en la estructura al exteriorizar determinados pasajes psicológicos, para introducir cambios de escena o transformaciones temporales.

Su uso más moderno ha llevado a seguir su simbolismo reduciéndolo y anulándolo. Como ya se ha citado, Peter Bogdanovich incluye el blanco y negro en *La última película* (1971) para simbolizar el fin de una época, Woody Allen en *Manhattan* (1979) para reivindicar una etapa en la vida. *Sin city* (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005) ponen imagen a una comic clásico y por eso de la anulación del color. En *La lista de Schindler* (1993) Steven Spielberg muestra un único punto de color en el abrigo

de una niña, que supone un auténtico icono simbólico de la crueldad nazi en el film. Por último, la más que original *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), en la que el color adquiere protagonismo a base de detalles a medida que se sucede la apertura de las mentes frente al costumbrismo.

Su evolución histórica ha pasado por diversas técnicas estéticas como ocurre con el 3D, que produjo curiosos ejemplos como algunos de los filmes de Roger Corman, como *La muerte de la máscara roja*, (1964) que presenta una serie de colores muy saturados y artificiales cuando no se le aplican las técnicas de 3D para su visionado.

#### **4.7.4.- Elementos de postproducción**

Entendido como el último paso para dar coherencia lógica al discurso narrativo, la postproducción edita lo filmado de acuerdo a una serie de parámetros contextuales y de diseño narrativo. El editor tiene que mantener una línea técnica en la que no se puedan perder los aspectos

que definen cada intervención en el *film*, en definitiva aquellos que se han ido señalando como los básicos para cualquier evaluación.

El análisis crítico, entonces, debe centrarse en la capacidad del montaje o, en su caso, el uso de efectos visuales para lograr una perfecta elaboración narrativa del film. El orden temporal de los acontecimientos, y las transiciones entre ellos, marcan la lógica del discurso para contar un relato.

##### **4.7.4.1.- Montaje**

Este proceso narrativo debe buscar la lógica del discurso definiendo la duración y orden de los planos para componer las escenas en una disposición temporal lógica de acuerdo al diseño del discurso. A partir de la sucesión de escenas se termina de establecer las secuencias, que se colocan en función del esquema estructural previsto, lo que aporta el ritmo a dicha estructura. El encadenamiento de estas escenas definirá el carácter ideológico de la narrativa creando en ocasiones un tiempo

discontinuo al decir qué se quiere contar y en qué orden. Aportará, entonces, los recursos precisos para lograr una comprensión lógica de la historia. De acuerdo a este esquema, surgen una serie de tipologías de montaje.

#### 4.7.4.1.1.- Montaje de orden estructural

Determinado por la composición de los planos en pantalla.

**OEA.- Analítico o externo.** En el que la construcción de los hechos se realiza uniendo distintos planos independientes que terminan componiendo una parte de la acción o la actuación de un personaje. Una sucesión de planos de corta duración aumenta el movimiento y la tensión dramática. Al contrario, los planos de larga duración ralentizan la rítmica y se hacen más descriptivos, tanto de las acciones como de los personajes. El icono del cine de terror *Vampyr. La bruja Vampiro* (Carl Theodor Dreyer, 1932) tiene un montaje externo pausado con planos muy expresivos que aportan una tensión dramática muy particular. *Spy game* (Tony Scott, 2001) presenta un ritmo frenético en

el montaje al acelerar los acontecimientos con una sucesión continua de planos de muy corta duración.

**OEB.- Sintético o interno.** El montaje se lleva a cabo dentro del cuadro del plano mostrando varias acciones en diferentes niveles espaciales. Puede contar más partes de una acción en una sola toma. Sus encuadres suelen ser más amplios, buscando referentes en el cuadro a distintas escalas de manera que en un solo encuadre se puedan ver varias acciones. Su uso responde a una serie de intenciones descriptivas, menos tensionadas que los montajes externos.

Pueden aparecer en un plano secuencia como ocurre con el inicio de *Sed de Mal* (Orson Welles, 1958) cuando se ve el avance del coche en la escena de la llegada de Charlton Heston y su esposa al mostrador de la frontera después de atravesar toda la calle, a la vez que se muestra el coche que va a explotar avanzando entre los protagonistas. También los planos fijos pueden mostrar varias acciones o personajes

en un solo plano. Un gran ejemplo se observa en *Sabrina* (Billy Wilder, 1959), cuando se ve a Audrey Hepburn hablando por el interfono del portero automático y al fondo, en el hall se ve la luz del ascensor que se enciende porque va a bajar Humphrey Bogart.

#### 4.7.4.1.2.- Montaje de orden narrativo

Su tipología es la más extendida en el cine por ser la más comprensible para los valores universales de cualquier relato. Responde principalmente al diseño del discurso narrativo más académico. Precisamente por ello, se adapta mejor que cualquier otro tipo de montaje a la estética de una época histórica o un género cinematográfico.

**ONA.- Narrativo.** Entendido como uno de los tipos más básicos por ser el más académico, se presenta centrado en la evolución lógica del relato, respetando la estructura narrativa dogmática en el planteamiento de actos y conflictos. Se preocupa de contar los hechos,

independientemente de su sentido espacial y temporal. Por pura definición del cine clásico y los géneros más encasillados, se encuentra muy representado en obras de directores de culto con carreras muy dilatadas: *La muerte de vacaciones* (Mitchell Leissen, 1934) *El delator* (John Ford, 1935), permaneciendo presente en todas las épocas de la historia del cine: *Cartas a Julieta* (Gary Winick, 2010).

**ONB.- Expresivo.** Denomina aquellos trabajos cuyo ritmo de avance en el relato depende fundamentalmente del propio montaje. Puede afectar a todo el desarrollo del film o únicamente a ciertas escenas. En su metodología busca imbuir un sentimiento en el espectador que compartirá la emoción de las acciones o los personajes a través de la yuxtaposición de las diferentes escenas. A medida que los conflictos se suceden en el film se presentan unos sentimientos concretos que deben ser resueltos a partir de una serie sucesiva de escenas que transmitan esa sensación objetiva planteada. Un ejemplo significativo dentro de la complejidad que conlleva en su diseño, es la sucesión de escenas que



componen el robo sin diálogo de *Rififi* (Jules Dassin, 1955) en el que se puede ver como el ritmo crece a medida que el tiempo se acaba para salir de la casa y el propio agobio de los personajes que luchan contra el tiempo provoca planos de más corta duración y encuadres más cerrados, logrando que el propio espectador comparta esa sensación de presión.

**ONC.- Ideológico.** Basado en la transmisión de ideas a partir de la concatenación yuxtapuesta de escenas. Su planteamiento fundamental se sustenta en la relación causa efecto de la sucesión de planos y escenas. Conocido a partir de los conceptos de teóricos como Lev Kulechov, busca provocar las reacciones en el espectador mostrando una serie de ideas que produzcan reacciones determinadas en el espectador. El diseño del film es fundamental para recurrir a este tipo de montajes que se suelen relacionar directamente con las temáticas y el mensaje que propone el director. En este sentido, películas como *Todo va bien* (Jean Luc Godard, 1972) busca una continua

manipulación en la reacción ideológica del espectador con todo un alegato político, ampliando posteriormente a las relaciones personales de pareja. El uso de la edición es fundamental para dar sentido en cinematografías de todo tipo, pero siempre al servicio de un mensaje muy personal de dirección como ocurre con las obras de Oliver Stone o Woody Allen, que buscan el reflejo de estereotipos.

**OND.- Creativo.** El más alejado de los formalismos espacio temporales propios de una estructura académica. Utiliza recursos técnicos originales para presentar situaciones, ambientes o personajes. Se altera deliberadamente el tiempo y hasta la imagen. Los filmes con este tipo de montaje responden a narrativas con unos argumentos muy firmes, en los que se identifican muy bien las tramas y el hilo argumental. Su desarrollo suele precisar de un narrador que hace avanzar el discurso. *Kiss Kiss, Bang Bang* (Shane Black ,2005) o *La ciudad de Dios* (Katia Lund y Fernando Meirelles, 2002) son dos buenos ejemplos de esta tipología.

**ONE.- Retórico.** Encaminado a buscar una serie de sensaciones subjetivas de orden estético en el espectador. Planteado de manera independiente a la propia acción del film, este tipo de edición sucede planos estéticamente diseñados, con una duración relativamente larga y transiciones dependientes de la imagen, que persiguen un fin estético. Películas como *Misión a Marte* (Brian de Palma, 1976) o *Lovely bones* (Peter Jackson, 2009) incluyen una estética diferente en sus planos más personales, trascendiendo al propio relato, intentando transmitir un efectismo de orden estético a las acciones del film.

**ONF.- Invertido.** Aquel en el que el relato altera la línea temporal lógica a partir de un planteamiento subjetivo. El montaje debe ser especialmente cuidadoso en su diseño, ya que la lógica narrativa puede verse afectada por cualquier mínimo detalle. Un ejemplo evidente de este tratamiento es un film que además muestra una carga narrativa evidente: *El árbol de la vida* (Terrence Malick, 2011). *Memento*

(Christopher Nolan, 2000) lleva al extremo los aspectos de desorden temporal intencionado.

#### 4.7.4.1.3.- Montaje de orden plástico

Aquel que basa su técnica en la sucesión de análoga de algunos elementos plásticos propios de cada plano. Dada la variedad de estos, la tipología es amplia.

**OPA.- Analogía de contenido material / Match Cut.** La transición se basa en una identidad, homología o semejanza formal de los planos. En este tipo de montajes, el desencadenante de la transición entre planos es una forma, color, dimensión o sonido. En *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005) al comienzo del film se pasa desde la iglesia al teatro con la imagen de unas velas.

**OPB.- Analogía de contenido estético.** La yuxtaposición se realiza en base a una composición estética de planos similares como en *Las Calles de la ciudad* (Rouben Mamoulian, 1931) el plano del depósito de

cerveza se convierte en el agua del río donde aparece el sombrero que identifica la muerte del traficante.

**OPC.- Analogía de contenido dinámico.** Aquella que utiliza movimientos o sonidos que se superponen, en la que el inicio de la siguiente escena. La fuerza de la escena y su significado estructural, no debe obviar por manida, el paso del ventilador de la habitación del hotel al helicóptero en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), en la que se aprovecha el objeto, el movimiento de las aspas y el sonido.

#### 4.7.4.1.4.- Montaje de orden psicológico

Las yuxtaposiciones que se proponen son de carácter psicológico, muchas veces metafórico, más que con correspondencia formal o estética. Observan la importancia de la conexión existente entre dos planos, que por sí solos no tendrían valor y precisan del complemento conjunto para formar un mensaje.

**OSA.- Analogía de contenido nominal.** Aquella yuxtaposición de planos que se produce cuando algún elemento de una secuencia es evocado en el plano anterior al de su aparición. Los recursos empleados para lograrla pueden ser textuales, sonoros o visuales. *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967) se alude, en la discusión entre los dos protagonistas, al paso del tren de madrugada, resolviéndose el tema con el sonido inmediato de un pitido de una máquina entrando en la estación.

**OSB.- Analogía de contenido intelectual.** En el que la transición se provoca por una evocación de carácter ideológico. Ron Howard utiliza este recurso de montaje cuando en *El código da Vinci* (2007) el cojo profesor británico menciona que el caso que tienen entre manos acabará con la iglesia, para continuar con la retirada de la calle de los cuerpos de Silas y Aringarosa.

#### 4.7.4.1.5.- Montaje de orden rítmico

En esta tipología se manejan la duración de los planos y los encuadres más cortos y dinámicos para componer escenas y secuencias con mayor grado de movimiento, lo que unido a una proliferación de conflictos proporciona un ritmo alto al film.

**ORA.- Lineal.** Entendido como aquel que busca una línea narrativa progresiva continua.

**ORA.1.- Continuo.** En el que la acción del relato corresponde a una línea progresiva en un marco espacio temporal concreto. William Wyler con *Ben Hur* (1959), es un buen ejemplo, así como el estructurado con un curioso apoyo en intertítulos con carteles de *El golpe* (George Roy Hill, 1973).

**ORA.2.- Condensado.** Aquel en el que la línea progresiva se construye continuamente a través de diferentes anacronías que condensan deliberadamente el tiempo integrando diferentes momentos narrativos en distintos procesos de espacio tiempo.

El film *En el punto de mira* (Peter Travis, 2008) explica la trama a través del punto de vista subjetivo de 8 personajes. En *Muerte en el Nilo* (John Guillermin, 1978) el proceso se invierte al ser un personaje el que explica el punto de vista del asesinato del resto de personajes.

**ORB.- Alternó - Cross cutting.** Por el que se presenta una yuxtaposición alternada de dos o más acciones entre las que concurre una relación temporal lineal estricta. Estas acciones forman parte de un mismo argumento en la Película *Piratas del Caribe. La maldición de la perla negra* (Gore Verbinsky, 2003) en la que Johnny Deep trata de recuperar su barco mientras en este el resto de la tripulación y la armada británica siguen otra trama. Puede también formar parte de la misma escena o secuencia en *Topkapi* (Jules Dassin, 1964) mientras parte de los integrantes del grupo de ladrones entran en el museo, otros dos se ocupan de que la luz del faro no les delate.

**ORC.- Paralelo.** Con este tipo de edición se yuxtaponen escenas con acciones sin correspondencia argumental estricta a priori, ya que en algún momento del film pueden llegar a cruzarse. Este es el planteamiento de la película *Crash* (Paul Haggis, 2004).

**ORD.- Conceptual.** Por el que se muestran informaciones importantes para el argumento, pero con acciones que no forman parte de la trama. En la versión de *La momia* de 1959 (Terence Fisher) se planificaron ciertas escenas para explicar el origen de la momia.

#### 4.7.4.1.6.- Montaje por acción

Aquel que lleva a cabo la continuidad en el montaje uniendo los planos por las similitudes de las acciones que muestran.

**AA.- Composición de plano.** En el que la yuxtaposición de los planos se realiza aprovechando las semejanzas de su composición como se ve en la escena final de *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959) se hace un montaje entre la mano que salva a Cary Grant de caer

por el monte Rushmore y la mano que ayuda a subir a la litera del tren a su esposa.

**AB.- Sonido.** Aquel que utiliza las similitudes o repeticiones sonoras de las escenas unidas. En *Uno, dos, tres* (Billy Wilder, 1961) en el momento en el que James Cagney y su secretaria entran en el hotel para cerrar el trato con los rusos, un tema musical se oye desde la calle, continuando el tema cuando suben las escaleras pero el sonido tiene un volumen mucho más alto y limpio.

**AC.- Ángulo de cámara.** Montaje en el que la cámara prefiere angulaciones que aumentan la sensación de tensión y la estética expresionista. Un maestro en este tipo de disposiciones de cámara es Orson Welles en cualquiera de sus filmes. En la película *Grand Hotel* (William A. Wellman, 1932) se repite en varias transiciones a lo largo de la película.

**AD.- Continuidad de movimiento.** La yuxtaposición se lleva a cabo con imágenes con movimientos similares tanto interno, de los propios objetos referentes, como la dirección de los mismos. Particular es el que se ve en *K19* (Kathryn Bigelow, 2002) en la correspondencia se observa en el movimiento circular de la botella de champán que no se rompe y a continuación el del torpedo que una grúa prepara para meterlo en el submarino.

Una vez definidas las tipologías narrativas para la edición, se deben elegir las técnicas de montaje adecuadas para determinar el sentido narrativo que se quiere aplicar.

#### **4.7.4.1.7.- Técnicas de montaje**

Entendidas como los recursos técnicos visuales empleados para marcar el paso entre planos. Su semiótica es variada, arraigada en la experiencia audiovisual del espectador.

**TMA.- Transiciones.** Utilizadas con un sentido narrativo, se han seleccionado las más características:

**TMA.1.- Sobreimpresión.** En la que a través de una superposición de planos, dejando ver ambos, se transmite el paso del tiempo o un cambio de realidad ya sea objetiva o subjetiva. Desde épocas muy tempranas ha sido utilizado como por ejemplo en *Cabalgata* (Frank Lloyd, 1933) en los planos que muestran páginas de calendario de los años de la guerra mundial que van pasando. Es la técnica predominante en películas como *La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954).

**TMA.2.- Fundido a negro.** Se emplea para indicar el inicio o final de una escena, en función de si es *Fade In* o *Fade Out*. Marca un distanciamiento temporal y espacial claro. Está presente fundamentalmente en películas de las primeras décadas del sonoro porque se impuso rápidamente entre el público.

**TMA.3.- Cortinilla.** Se trata de la inserción de una transición de plano con el efecto del desplazamiento de un plano por el siguiente. Suele emplearse para mostrarse una acción que transcurre paralela en el tiempo a la anterior. De nuevo *El golpe* (George Roy Hill, 1973) sirve de ejemplo, en varias de las secuencias que están preparando el engaño en el almacén transformado en falsa casa de apuestas. También se puede observar en varias partes del film de Lasse Hallström *La pesca de salmón en Yemen* (2011).

**TMA.4.- Fundido encadenado.** Se muestran dos escenas yuxtapuestas, para dar impresión de avance en el tiempo. Es más que conocida la genial edición del paso del tiempo marcado con un efecto de barrido, en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1942) para indicar el paso del tiempo a través de la conversación matinal con su esposa en el desayuno. En *Esta noche o nunca* (Mervyn Leroy, 1931) el paso del tiempo se indica a través del encadenado que se hace sobre el plano de un cenicero que se

va llenando de colillas. El que presenta dos escenas yuxtapuestas con idéntica composición pero que varían para dar impresión de avance en el tiempo.

**TMB.- Inserto.** Plano que se introduce entre otros dos para destacar un objeto o un personaje importante para la secuencia. En *El último* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) se inserta un plano de proyección subjetiva del protagonista cuando se imagina que tendrá el futuro del anterior portero del hotel.

**TMC.- Múltiple - Split Screen.** Aquel que monta en un solo plano varias imágenes en las que diferentes personajes desarrollan una misma acción o acciones paralelas. En *El Estrangulador de Boston* (Richard Fleischer, 1968) el asesino, al teléfono, elige su siguiente víctima.

**TMD.- Contra plano.** En el que un plano deja paso al siguiente, en el que se repite el encuadre desde el punto de vista opuesto. Es el típico

de las conversaciones, mostrando un efecto de acción – reacción. Conversaciones interesantes a lo largo de la historia del cine han dejado ejemplos de gran mérito. Quizá por aquello de la polémica podemos señalar la controvertida conversación sobre moluscos entre Lawrence Olivier y Tony Curtis en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960).

#### **4.7.4.2.- FX Efectos visuales**

Conjunto de técnicas aplicadas a los diferentes recursos técnicos de una producción, encaminados a lograr un enriquecimiento estético y narrativo, apoyando el desarrollo de la estructura y del peso de tramas y personajes. Aportan un grado de espectacularidad visual al contexto narrativo, favoreciendo el impacto global de un film.

La evaluación crítica de los mismos debe encaminarse a una evaluación de su efectismo, principalmente en su aportación a la credibilidad, más que realismo, de la producción y su peso dentro del film. Es conocido que muchas producciones sacrifican partes importantes como el guion

y sus contenidos así como la estructura, al centrarse fundamentalmente en desarrollar un espectacular catálogo sucesivo de efectos.

##### **4.7.4.2.1.- Efectos ópticos**

Todas las técnicas de base fotográfica que se utilizan para llevar a cabo una manipulación sobre platós donde se ambienta el escenario fotográfico de las escenas elegidas o directamente los fotogramas filmados. Los fondos proyectados para diferentes escenas, en las que no es posible hacer una toma por la falta de medios, los efectos superpuestos o técnicas como *Stop Motion* o *Go Motion*, *Zoptic*, etc. Se emplean para dar credibilidad, más que realismo, a las diferentes escenas que precisan recursos alejados de una realidad posible, ya que el espectador no puede asistir no solamente a la presencia de esqueletos en plena lucha como en *Jasón y los argonautas* (Don Chaffey, 1963) o al baile de Gene Kelly con el ratón Jerry en *Levando Anclas* (George Sidney, 1945) sino a una conversación en moto de Marlon Brando en *Salvaje* (Laszlo Benedek, 1953).



#### 4.7.4.2.2.- Efectos mecánicos

Aquellos que se hacen posibles en el mismo rodaje gracias a mecanismos técnicos que preparan las escenas.

**EMA.- Escenografía.** Aquellos que preparan los fondos de decorado y las condiciones ambientales de una escena. Imágenes ya míticas con las columnas de fuego y el mar Rojo abriéndose al pueblo elegido en las dos versiones de *Los 10 mandamientos* (Cecil B. deMille, 1923 y 1956) son un buen ejemplo de estos efectos.

**EMB.- Maquillaje.** Todos los que pretenden ambientar el aspecto de los personajes y referentes respecto a la realidad planteada. Los trabajos de maquillaje han llevado a datos casi de record en personajes que han protagonizado filmes tan característicos como *Terminator* (James Cameron, 1984), *La mosca* (David Cronenberg, 1986) o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006).

#### 4.7.4.2.3.- Efectos digitales

Se consideran como digitales los que se logran en el proceso de postproducción mediante tecnología informática. El desarrollo de esta tecnología permite presentar un catálogo amplio de técnicas y resultados, aplicados a películas con personajes reales y de animación, con grandes resultados.

**EDA.- Movimiento / *Bullet Time*.** Los que se crean para transmitir una nueva sensación de movimiento dentro de cualquier entorno escénico de objetos, cámaras o personajes. Las aportaciones de toda esta nueva tecnología hacen que las posibilidades sean infinitas, ya que se puede seguir como referentes a personajes u objetos de todo tipo. Quizá el hito más importante en el trabajo de los efectos digitales, se recoja en *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) por ser la pionera en el tratamiento del movimiento de todos los elementos elegidos como referentes.

**EDB.- Caracterización.** Efectos que tratan de lograr un aspecto creíble a las transformaciones o evolución de personajes reconocibles en la realidad. Entendida como la precursora del sistema “Morphing”, de metamorfosis de personajes, la película *Willow* (Ron Howard, 1988) abrió un amplio campo en esta área de trabajo.

**EDC.- Creación de personajes / *Motion Capture*.** Los que se centran en la creación de un personaje con características únicas, tanto físicas como vitales en sus movimientos, etc. y que solo pueden lograrse por medios digitales. En la mente de todos, el personaje de Gollum, de la saga de *El señor de los anillos* de Peter Jackson, es el mejor ejemplo que se puede tener en cuenta.

## 5.- CONCLUSIONES

Una vez establecido el entorno de la investigación en el punto 1, el objeto de estudio, sus características y límites definitorios en el punto 2, el marco metodológico así como los objetivos e hipótesis en el punto 3 y el análisis de los elementos narrativos en el punto 4, procede establecer las conclusiones de la investigación.

Las conclusiones que se abordan en este punto de la investigación dan respuesta a los objetivos e hipótesis propuestos, así como a las preguntas que se derivaban del objetivo general planteado.

## 5.1.- RESPUESTAS AL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

### 5.1.1.- Objetivos generales

Una vez fijada la metodología crítica de análisis textual en la realización fílmica, se responde a los siguientes objetivos generales propuestos.

- Establecer un marco metodológico cerrado, aplicable a cualquier texto fílmico.
- Definir la estructura fundamental necesaria para llevar a cabo una evaluación de un film.
- Determinar, de una manera concreta, los conceptos y definiciones de todos los términos que se aplicarán en el método de evaluación.

El desarrollo del punto 2, el marco teórico y el punto 4, el análisis y la interpretación de datos, se concluye que se ha podido establecer un marco metodológico cerrado, definiéndose su estructura global y los

conceptos taxonómicos así como las definiciones que deben servir como herramienta referencial en cualquier evaluación crítica.

### 5.1.2.- Objetivos específicos

Los objetivos específicos que se propusieron fueron los siguientes.

- Establecer los parámetros en los que una obra debe encuadrar su definición.
- Fijar los aspectos que relacionan un film con su sentido de la pura estética.
- Llevar a cabo una definición, lo más exacta posible, del marco histórico en el que se llevó a cabo una obra en el pasado.
- Realizar una categorización de los valores interpretativos que desarrollan los actores de una obra y determinar el papel de la dirección en la definición de los personajes y los actores.
- Concretar los elementos que definen los géneros y su evolución en el tiempo.

- Determinar una escala de cualificación de diferentes textos fílmicos.
- Fijar las características que encuadran cualquier tipo de evaluación y la metodología de cada una para llevarlas a cabo de forma concreta y exacta.

A través de los puntos realizados tanto en el marco teórico como en el análisis de su desarrollo, queda corroborada la posibilidad de una metodología crítica como la propuesta en el presente estudio. Se han establecido las consideraciones contextuales necesarias para entender una realización fílmica independientemente de su origen temporal, de género o geográfico – cultural.

Ha sido establecido un marco práctico de trabajo suficientemente estratificado y especializado para llevar a cabo una metodología crítica de los textos fílmicos independiente respecto a los factores contextuales y coyunturales que la rodean. Se han establecido definiciones cerradas

que evitan los equívocos o dobles interpretaciones. Han quedado establecidos los criterios cualitativos necesarios para llevar a cabo el análisis crítico de cualquier realización fílmica.

## **5.2.- HIPÓTESIS**

Dado el carácter práctico de la propuesta metodológica que desarrolla la tesis, debería hablarse más de un objetivo general más que el de hipótesis, definición que se mantiene en este apartado por un mero formalismo, propio del entorno del programa desarrollado en la facultad de Ciencias de la Información.

### **5.2.1.- Hipótesis general**

La hipótesis principal de la presente investigación plantea la posibilidad de realizar una metodología precisa de análisis fílmico aplicable a cualquier realización fílmica. Puede concluirse que es factible tal y como ha quedado demostrado en el desarrollo de la ficha de análisis ya que se han cubierto todos los procesos analíticos más usuales, desde el punto de vista contextual, de contenido, de estructura o sus recursos técnicos con aplicaciones narrativas y estéticas.

Para poder garantizar un criterio fiable y unificado, además de haber tenido en cuenta los aspectos principales que intervienen en una narrativa fílmica, tanto internos como externos a la propia producción, se han definido y ejemplarizado todos y cada uno para que mantengan un criterio regular en su aplicación.

### **5.2.2.- Hipótesis específicas**

A partir de la hipótesis general, se plantean una serie de dudas sobre su conclusión, que afectan a una serie de cuestiones más concretas y particulares que deben certificar que el método es completo y permite todo tipo de pruebas prácticas.

#### **5.2.2.1.- Cuestiones generales**

- ¿Es necesario un método aplicado en la analítica fílmica?
- Una vez vistas las diferentes formas de análisis que se observan en diferentes ámbitos, académicos, periodísticos, etc. es evidente que no se observan criterios unificados, con

lo que las intenciones y el trabajo de los realizadores queda, muchas veces, desvirtuado lo que hace necesario un método de análisis que tenga en cuenta todas las circunstancias y el trabajo de los equipos que participan en una producción cinematográfica.

- ¿El desarrollo de la ficha es aplicable a todo tipo evaluativo: análisis, resumen o crítica. Debe existir una clara diferenciación entre ellos? No debe distinguirse ningún aspecto en la metodología propuesta, este es un criterio que debe tener en cuenta el autor del método, pero siguiendo escrupulosamente el método propuesto para no discriminar ningún aspecto relevante del film.
- ¿Cuál es el producto final que mueve a plantear el desarrollo? Es evidente cuando se lee cualquier evaluación o análisis crítico de un texto fílmico que no se valora en su

justa medida el trabajo global de una producción que en ocasiones se encuentra estrechamente sujeta a limitaciones contextuales que no se tienen en cuenta, por lo que se pueden dar resultados que valoren por encima o por debajo los auténticos valores de un film.

- ¿Es necesario y factible llevar a cabo una cuantificación de los textos fílmicos? La mejor manera de hacer una evaluación global y a la vez particularizada de un film es cuantificar sus resultados en cada uno de los departamentos para tener una idea general del resultado global particular comparativa de lo más o menos destacado, suficiente como para tenerlo en consideración.

Asimismo se infiere una serie de cuestiones más concretas:

### 5.2.2.2.- Cuestiones específicas

- ¿Cómo pueden compararse filmes de diferentes culturas bajo un mismo proceso analítico? Parece sencillo caer en criterios arbitrarios al realizar la evaluación desde un entorno cultural occidental, sin embargo, el análisis del entorno contextual que se contempla en la metodología evita este desajuste evaluativo, teniendo en cuenta además que la propuesta tienen en cuenta los parámetros fundamentales en lo que se mueven las narrativas en las diferentes culturas, e incluso en los movimientos artísticos más destacados en la historia del cine.
- ¿Pueden ser analizadas películas de distintas épocas históricas siguiendo un proceso común? Dado que el método establece un criterio predominante en el tratamiento narrativo del texto fílmico y dentro del estudio de contexto se contemplan las características propias de cada época cinematográfica y sus limitaciones, no cabe ningún anacronismo en la evaluación final, lo que permite un análisis perfectamente ecuánime de cualquier realización.
- ¿Recoge la ficha metodológica una propuesta de todos los puntos de análisis evaluables en un film? Tras un exhaustivo estudio para determinar los elementos que forman parte de la narrativa de cualquier texto fílmico, se han recogido todos aquellos que se consideran básicos y fundamentales para poder tener la mayor cobertura posible a la hora de fijar los criterios evaluativos, por lo que cualquier constituyente narrativo de la realización será sometido al método analítico.
- ¿Son suficientemente elocuentes los puntos propuestos para llevar a cabo cualquier análisis? Dado que el método recoge todos los aspectos intervinientes en la narrativa, incluyendo los determinantes contextuales, es más que claro



que los puntos propuestos son perfectamente suficientes para lograr los objetivos propuestos.

- ¿Es posible analizar cada película de manera individualizada sin tener en cuenta la presencia de otras de su entorno? Lo más habitual en todo tipo de analíticas cinematográficas sobre una realización ha sido hacer uso de una comparativa con otros filmes del entorno, ya fuera este por la época de producción, su pertenencia a un género, escuela o corriente, por pertenecer a la filmografía de un director o por compartir una temática o mensaje. Sin embargo el método libera cualquier film de todas estas ataduras, lo que permite una total maniobrabilidad para hacer frente al análisis del mismo. Ello se debe a que el planteamiento del esquema que llega en profundidad en sus taxonomías, puede ser abordado desde cualquier criterio de profundidad o jerarquía, lo que le

hace abierto en su rigor metodológico y flexible en sus exigencias analíticas.

## 6.- DISCUSIÓN

El desarrollo del método analítico propuesto admite varios enfoques de discusión, a partir de las distintas aplicaciones y áreas de conocimiento que puedan emplearlo. La manera de abordar estos puntos de vista depende de la propia estructura del análisis y la profundidad a la que se quiera llegar en el resultado final. Tener una idea clara de la herramienta desarrollada puede ayudar a lograr resultados óptimos si se conocen las principales aportaciones y las líneas de investigación que pueden emplearla.

Se puede plantear que el método tiene una escasa base de citas bibliográficas, ello se debe a la intención de no abrir debates dialécticos o ideológicos, permitiendo una concreción y dinamismo en el desarrollo del método. Sin embargo el planteamiento esencial del esquema permite, evidentemente interpretaciones de carácter personal.

Acudir a los conceptos más básicos, tanto de estructura como de contexto, facilita obtener una cobertura evaluativa global, evitando valoraciones cerradas en su contexto y definición, permitiendo una flexibilidad mayor sin perder el punto de vista global en el análisis.

Precisamente, el concepto de conjunto detallado y abierto del método propuesto, permite una aplicación más variada a la vez que completa.

### 6.1.- ANÁLISIS CRÍTICO

Es una evidencia que el desarrollo de la metodología propuesta se basa en una serie de conocimientos básicos que su uso implica a priori para poder llevar a cabo un análisis correcto. Pero el fin propuesto es para un ámbito de conocimiento amplio aunque restringido al mundo de la comunicación.

El esquema de intervención es sumamente amplio, considerado suficientemente completo, ya que afecta a todos los ámbitos intervinientes en el desarrollo narrativo de cualquier realización fílmica. Ello no excluye la posibilidad de acciones segmentadas, ya que si estas se plantean en un marco científico o periodístico serio, no se pueden obviar ciertas partes en beneficio de otras más interesadas.

La creación de un cuerpo definitorio personal implica la posibilidad abierta de interpretación de ciertos elementos puntuales para llevar a cabo una analítica concreta.

Un desarrollo metodológico como el propuesto a partir del esquema operativo llevado a cabo puede parecer repetitivo. Ello obedece al formalismo de adaptar un método aplicado a una estructura más científica, requerida por el formato de tesis doctoral.

## 6.2.- APORTACIONES

Dentro de las aportaciones de la metodología desarrollada destacan ciertas aportaciones distintivas e innovadoras. De una parte se trata de “corpus” completo, que abarca los elementos externos que delimitan las circunstancias contextuales como el ambiente histórico, el cultural o el estético. Por otro lado se recogen los aspectos propios de la narrativa más académicos, puestos al día en cuanto a los avances técnicos y sus repercusiones en las aplicaciones fílmicas.

La estructura facilita poder centrar cualquier análisis en aspectos concretos de la realización, apoyados por un esquema que permite ver el lugar que ocupa cada punto personalizado dentro de una estructura global de producción.

El catálogo de definiciones permite despejar las dudas posibles sobre la identificación de cada uno de los elementos y su papel en la aportación al conjunto de la metodología.

La ficha práctica propuesta supone el elemento básico de la aportación del trabajo desde un punto de vista operativo para el desarrollo de cualquier tipo de análisis propuesto.

Toda la profundidad de análisis propuesta pone en conjunto muchos aspectos básicos de la construcción fílmica, permitiendo el desarrollo de puntos tratados de manera sesgada en las evaluaciones fílmicas. En este sentido destacarían algunos puntos como los que hacen referencia al sonido y los actores.

### 6.3.- LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Como cualquier metodología global, la presente investigación aporta una herramienta que permite acometer investigaciones más concretas en aspectos comparativos en diferentes entornos, ya sean estos históricos, culturales, estilísticos o de género. La ficha permite su reestructuración por grupos, siempre y cuando no se pierda el punto de vista global que mantiene una visión de conjunto.

Otra línea de investigación interesante es la posibilidad de incluir estudios de carácter personal. Se pueden desarrollar estudios evaluativos de los trabajos de ciertos directores, actores o técnicos, así como productoras, con el simple trabajo de reestructurar la ficha en función de los objetivos que la nueva investigación propusiera.



## 7.- APLICACIONES

El volumen delimitado por la metodología de análisis objeto de estudio, permite llevar a cabo cualquier tipo de investigación científica con base analítica, así como sus aplicaciones a ciertas metodologías docentes relacionadas con asignaturas de crítica, narrativa o historia. La versatilidad del esquema permite gran cantidad de aplicaciones una vez que se asume la metodología propuesta en su visión de conjunto.

A nivel profesional, en primer lugar puede servir de base de conocimiento previo de las realizaciones de otros directores u otras épocas para obtener una base de consulta a la hora de realizar un guion, una grabación o una edición de un trabajo audiovisual.

En el ámbito del periodismo tiene un amplio campo de trabajo para cualquier publicación que precise hacer un análisis crítico de un film o un grupo de ellos, ya sea en cualquiera de los formatos de resumen, análisis o crítica.

Referida a todos los niveles, la ficha propone un elemento práctico para desarrollar, desde cualquier parte que la integra, un ejercicio adaptable a los ámbitos propuestos, con aplicación incluso a recursos de diferentes dispositivos móviles que faciliten su uso.

La visión de conjunto recogida en la estructura del trabajo permite obtener información de base para cualquier aplicación docente en el ámbito de la comunicación.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

<b>1</b>		Alfred Hitchcock 105, 272, 273, 281, 329, 337, 343, 344, 352, 380, 382, 383, 385, 388, 392, 396, 404
<i>12 hombres sin piedad</i> .....	395	Ali Reza Raisian ..... 263
<i>1984</i> .....	288, 297, 324, 385, 408	<i>Alien, el 8º pasajero</i> ..... 293
<b>2</b>		Allan Dwan ..... 253, 281
<i>2001, una odisea del espacio</i> .....	276	<i>Amarga victoria</i> ..... 287
<b>A</b>		<i>American Beauty</i> ..... 353
<i>A los cuarenta</i> .....	263	Andrei Tarkowski..... 166, 316, 319, 394
<i>A través de los olivos</i> .....	263	Andrew Adamson..... 295
Abba .....	368	Andrew Wyke..... 358
Abbas Kiarostami .....	263	Ang Lee..... 281, 298, 316, 318, 349
Adam Sandler .....	289	<i>Ángeles con caras sucias</i> ..... 347
<i>Adivina quién viene esta noche</i> .....	274	<i>Ángeles con Caras Sucias</i> ..... 270
Adolph Zukor .....	97	Anthony Mann ..... 344
<i>Aeropuerto</i> .....	308	Antonio Escalonilla ..... 144, 145
<i>Agáchate maldito</i> .....	347	Antonio Giménez Rico..... 357
<i>Aguirre. La cólera de Dios</i> .....	256	<i>Apocalypse Now</i> ..... 402
Akira Kurosawa .....	261, 262, 341	<i>Arabesco</i> ..... 386
<i>Al final de la escalera</i> .....	290, 394	<i>Arde Misisipi</i> ..... 326, 370
<i>Al final de la escapada</i> .....	257	<i>Arenas sangrientas</i> ..... 253, 281
Alain Renais.....	106	<i>Argo</i> ..... 340
Alan Parker.....	326, 368, 370	<i>Arma letal</i> ..... 305
Alan Silvestri.....	279	<i>Arsénico por compasión</i> ..... 359
<i>Alas</i> .....	267, 386, 388	Arthur Penn..... 106, 275, 276, 277, 346
Alejandro Agresti .....	305	<i>Asalto y robo a un tren</i> ..... 265
<i>Alemania año 0</i> .....	282	<i>Aterrizo como puedas</i> ..... 288
Alex Bowen .....	329, 387	Audrey Hepburn..... 399
		<i>Avatar</i> ..... 323, 361



<b>B</b>	
<i>Bailando con lobos</i> .....	377, 392
<i>Bailando en la Oscuridad</i> .....	255
<i>Bajo los techos de París</i> .....	256
<i>Ballet Mecanique</i> .....	267
<i>Banda aparte</i> .....	275
<i>Bataan</i> .....	312
Ben Affleck .....	340
Ben Hecht .....	333
<i>Ben Hur</i> .....	265, 273, 325, 332, 383, 384, 403
Bernardo Bertolucci .....	356, 370, 381
<i>Bespoke Overcoat</i> .....	259, 304, 335
<i>Beyond the sea</i> .....	301
<i>Bienvenidos al norte</i> .....	311, 335
<i>Bienvenidos al Sur</i> .....	311
Big Fish .....	364
<i>Billi August</i> .....	255
<i>Billy Elliot</i> .....	259
Billy Wilder 105, 271, 273, 275, 283, 285, 288, 301, 305, 311, 320, 333, 335, 336, 357, 360, 363, 373, 383, 386, 389, 399, 404	
<i>Blade Runner</i> .....	293, 307
Blake Edwards .....	274, 287
Blues Brothers .....	305
Bob Fosse .....	277, 286, 345, 368
Bobby Darin .....	301
Bollywood .....	77
<i>Bon Voyage</i> .....	281, 329
<i>Bonny and Clyde</i> .....	346
Brian de Palma .....	301, 401
Broadway .....	85, 129, 277, 332, 377
Bruce Beresford .....	371
<i>Buda explotó por vergüenza</i> .....	327
Burl Ives .....	384
Buster Keaton .....	267, 375
Buz Luhrmann .....	166, 286
Byron Haskin .....	293
<b>C</b>	
<i>Cabalgata</i> .....	329, 405
<i>Cabaret</i> .....	277, 286, 345, 368
<i>Cabiria</i> .....	70, 266, 299
<i>Cadena perpetua</i> .....	302, 390
<i>Canoa</i> .....	261
<i>Cantando bajo la lluvia</i> .....	286, 369
<i>Capitán Blood</i> .....	386
Carl Boese .....	313
Carl Theodor Dreyer .....	255, 345, 382, 394, 398
Carold Reed .....	277
<i>Cars</i> .....	279, 295
<i>Cartas a Julieta</i> .....	305, 399
<i>Cartas desde Iwo Jima</i> .....	291
Cary Grant .....	382, 384, 404
<i>Casablanca</i> .....	253, 271, 329, 351, 382
Casas Moliner .....	136
Catherine Hardwicke .....	309
Cecil B. deMille .....	269, 283, 296, 364, 377, 408
<i>Centauros del desierto</i> .....	374
<i>Cero en conducta</i> .....	256

<b>Ch</b>	
Charles Brackett .....	283
Charles Chaplin .....	83, 97, 104, 267, 268, 272, 282, 288, 375, 376, 389
Charles Laughton .....	274, 386
Charles Lindbergh .....	301
Charles Vidor .....	382
<i>Charlie y la fábrica de chocolate</i> .....	386
Charlton Heston .....	383, 398
<i>Chinatown</i> .....	285
Chris Columbus .....	309, 332
Christian Carion .....	401
Christian Duguay .....	394
Christopher Barratier .....	356
Christopher Nolan .....	324, 401
Chuck Russell .....	357
<b>C</b>	
Cinema Verité .....	106, 165, 314
Ciudadano Kane .....	107, 271, 307, 384, 406
Claudete Colbert .....	269
<i>Cleopatra</i> .....	269, 283, 377
Clint Eastwood .....	283, 287, 291, 301, 357
Código Hays .....	85, 99, 312
Cole Porter .....	301
Compton Bennet .....	380
<i>Con faldas y a lo loco</i> .....	389
<i>Con la muerte en los talones</i> .....	380, 382, 404
<i>Conspiración de silencio</i> .....	272, 348, 358
<i>Cowboy de medianoche</i> .....	277
<i>Crash</i> .....	338, 368, 404
<i>Crepúsculo</i> .....	279, 309
<i>Crónica de un verano. Una experiencia de Cinema Verité</i> .....	314
<i>Crueldad intolerable</i> .....	303
<i>Cuentos de Tokio</i> .....	262
<b>D</b>	
D.M. Marshman .....	283
<i>Dama del Lago</i> .....	385
<i>Dama por un Día</i> .....	270
Damian Szifron .....	305
Dan Aykroyd .....	305
Dan Brown .....	309
Dani Boon .....	311, 335
Danny Boyle .....	259, 281, 345
Danny Glover .....	305
David Attenborough .....	298
David Cronenberg .....	166, 281, 316, 408
David J. Zucker .....	288
David Lean .....	274, 337, 370
David Lynch .....	107, 166, 253, 281, 316, 386
David W. Griffith .....	70, 83, 105, 265, 307, 328, 382, 386
David Yates .....	350
<i>De repente el último verano</i> .....	274
Dean Martin .....	288, 360
Deborah Kerr .....	384
<i>Defensa</i> .....	368
Dennis Hopper .....	276
Denzel Washington .....	278
<i>Descalzos por el parque</i> .....	303, 332
<i>Días de vino y rosas</i> .....	274, 287

<i>Días sin Huella</i> .....	271
Disney .....	97, 278, 309
<i>Divorcio a la italiana</i> .....	343, 365
Dogma 95 .....	166, 315, 318
Don Chaffey .....	407
<i>Don Quijote</i> .....	332
<i>Dos hombres y un destino</i> .....	368
<i>Dos mujeres</i> .....	347, 381
Drácula .....	81, 83, 252, 289
Dziga Vertov .....	166

**E**

E. Martínez Lázaro .....	260
E. S. Porter .....	265
E. Toledano .....	325
Ealing .....	74, 259
Edgard Morin .....	314
Edmund Goulding .....	270, 287
<i>El árbol de la vida</i> .....	263, 298, 318, 401
<i>El Buscavidas</i> .....	275
<i>El cielo sobre Berlín</i> .....	256, 385
<i>El código da Vinci</i> .....	297, 309, 402
<i>El coloso en llamas</i> .....	304
<i>El Concierto</i> .....	352
<i>El crepúsculo de los dioses</i> .....	273, 283, 335
<i>El delator</i> .....	399
<i>El día más largo</i> .....	292, 370, 373
<i>El diablo dijo no</i> .....	303
<i>El diablo sobre ruedas</i> .....	277, 301
<i>El dios elefante</i> .....	263

<i>El disputado voto del Sr. Cayo</i> .....	357
<i>El dorado</i> .....	253, 267, 311
<i>El Estrangulador de Boston</i> .....	406
<i>El exorcista</i> .....	290
<i>El exótico hotel Marigold</i> .....	321
<i>El Festín de Babette</i> .....	254
El Gabinete del Doctor Caligary .....	81, 313
<i>El golpe</i> .....	391, 403, 406
<i>El Graduado</i> .....	275
<i>El Gran Carnaval</i> .....	273
<i>El Gran Lebowski</i> .....	357
<i>El héroe solitario</i> .....	301
<i>El hidalgo de los mares</i> .....	367
<i>El Hobbit</i> .....	309, 328
<i>El hombre elefante</i> .....	386
<i>El hombre que mató a Liberty Valance</i> .....	288
<i>El increíble hombre menguante</i> .....	293
<i>El ingenuo salvaje</i> .....	314
<i>El jinete Pálido</i> .....	283
<i>El laberinto del fauno</i> .....	380, 408
<i>El ladrón de bicicletas</i> .....	314
<i>El Llanero Solitario</i> .....	306
<i>El Muro</i> .....	368
<i>El nacimiento de una nación</i> .....	265, 307, 383
<i>El nombre de la Rosa</i> .....	380
<i>El Padrino</i> .....	301, 310, 332, 357
<i>El perfume</i> .....	378
<i>El pianista</i> .....	286
<i>El planeta de los simios</i> .....	293, 308, 310, 353, 394
<i>El precio del poder</i> .....	301

<i>El premio</i> .....	275, 371
<i>El príncipe de los ladrones</i> .....	383
<i>El proceso Paradine</i> .....	272
<i>El regreso del gánster</i> .....	285
<i>El Resplendor</i> .....	382, 389
<i>El retorno del rey</i> .....	342, 389
<i>El rey y yo</i> .....	332
<i>El secreto del libro de Kells</i> .....	295
<i>El señor de los anillos</i> .....	309, 310, 342, 409
<i>El Séptimo Sello</i> .....	254
<i>El sexto sentido</i> .....	353
<i>El sueño eterno</i> .....	385
<i>El tribunal de la comedia</i> .....	259
<i>El último</i> .....	255, 349, 406
<i>El último bailarín de Mao</i> .....	371
<i>El último emperador</i> .....	356, 370, 381
<i>El viaje de Chihiro</i> .....	295
<i>El Viento</i> .....	254, 358
<i>Elia Kazan</i> .....	272, 405
<i>Emak Bakia</i> .....	267
<i>Emile Reynaud</i> .....	94
<i>En algún lugar de la memoria</i> .....	371
<i>En busca del arca perdida</i> .....	294
<i>En el calor de la noche</i> .....	274, 402
<i>En el punto de mira</i> .....	403
<i>Ennio Morricone</i> .....	300
<i>Entreacto</i> .....	267
<i>Eric Von Stroheim</i> .....	83, 360
<i>Ernst Lubitsch</i> .....	105, 269, 302, 330, 375, 396
<i>Escondidos en Brujas</i> .....	296

<i>Esos tres</i> .....	327
<i>Espartaco</i> .....	407
<i>Esta noche o nunca</i> .....	406
<i>Eva al desnudo</i> .....	272, 273, 335, 365, 373
<i>Evil</i> .....	255
<i>Ewan McGregor</i> .....	384
<i>Exploitation</i> .....	166, 314
<i>Expresionismo Cinematográfico</i> .....	165, 313

## F

<i>Falso culpable</i> .....	274
<i>Fargo</i> .....	296
<i>Farhad Mehranfar</i> .....	263, 298
<i>Federico Fellini</i> .....	106, 275, 388
<i>Felipe Cazal</i> .....	261
<i>Feliz Navidad</i> .....	401
<i>Ferdinand Leger</i> .....	267
<i>Ferdinand Zecca</i> .....	264, 265
<i>Fernando Meirelles</i> .....	281, 341, 346, 400
<i>Filadelfia</i> .....	396
<i>Flash Gordon. La Conquista del universo</i> .....	306
<i>Florián Rey</i> .....	105, 270
<i>For his son</i> .....	266, 328
<i>Ford Bee</i> .....	306
<i>Forrest Gump</i> .....	279, 329
<i>Francis Ford Coppola</i> .....	276, 301, 310, 332, 357, 402
<i>Francis Veber</i> .....	257
<i>Francisco Rabal</i> .....	357
<i>Francois Truffaut</i> .....	313
<i>Frank Capra</i> .....	105, 253, 269, 270, 303, 330, 359, 373

Frank Darabont .....	253, 302, 317, 383, 390
Frank Lloyd .....	329, 405
Frank Miller .....	306, 373, 396
Frankenstein .....	83, 265, 289
Franklin J. Schaffner .....	293, 308, 353, 385, 394
<i>Fraude</i> .....	324
Fred Zinnemann .....	274, 284, 288
Freddy Cruger.....	290
Free Cinema .....	74, 106, 165, 259, 275, 314
<i>Fresas Salvajes</i> .....	254, 338
Friedrich Wilhelm Murnau .....	83, 105, 256, 268, 282, 349, 406
Fritz Lang .....	105, 270, 335
<i>Fuerza Bruta</i> .....	340
<i>Funny games</i> .....	346
<i>Furia</i> .....	270, 335

**G**

G. Pastrone.....	70
Gabriel Axe.....	254
Gary Cooper .....	253
Gary Ross.....	397
Gary Winick.....	305, 399
Gaumont .....	96
Gene Kelly .....	277, 286, 369, 407
Gene Sacks .....	303, 305, 319, 332, 350
Generación Perdida.....	100, 106, 276
George A. Romero.....	293
George B. Seiltz .....	306
George C. Romero .....	304
George Cukor .....	303, 369

George Lucas.....	253, 278, 294, 308, 310, 379
George Melies .....	81, 97, 105, 133, 264, 265
George Raft .....	389
George Roy Hill.....	368, 391, 403, 406
George Seaton.....	253, 308
George Sidney .....	407
George Stevens .....	303
Gérard Jugnot.....	356
<i>Gilda</i> .....	382
Gilles Paquet Brenner .....	286, 387
Giovanni Pastrone .....	105, 266, 299
<i>Giuletta de los Espíritus</i> .....	275
Giuseppe Tornatore .....	286, 329, 341, 370
<i>Gladiator</i> .....	299
Golem.....	81, 313
<i>Goodbye Lenin</i> .....	345
Gordon Parks.....	315
Gore Verbinsky.....	290, 356, 403
<i>Grand Hotel</i> .....	270, 404
<i>Granujas a todo ritmo</i> .....	305, 384
Guillermo del Toro .....	380, 408

**H**

<i>Habemus Papam</i> .....	260, 342
Hana Makhmalbaf.....	327
<i>Happy End</i> .....	99, 271
Harry Potter .....	279, 309, 332
<i>Hasta que llegó su hora</i> .....	300
Hayao Miyazaki .....	295
<i>Hello Dolly</i> .....	277

Henry Hathaway.....	253, 308	Jack Arnold .....	293
Henry Koster .....	272	Jack Clayton.....	106, 259, 275, 304, 335
Hermanos Marx .....	303	Jack Lemond.....	305
Hermanos Verbinsky .....	294	Jack Nicholson .....	382
Hermanos Wachowski .....	293, 308, 374, 408	Jack Sparrow .....	358
<i>Historias de Filadelfia</i> .....	303	Jacques Tati.....	289, 375
<i>Hitler, el reinado del mal</i> .....	394	James Belousi.....	305
<i>Hobbit</i> .....	310	James Bond .....	382
<i>Homúnculos</i> .....	81	James Cagney.....	357, 404
<i>Hopalong Cassidy. La ley del revolver</i> .....	306	James Cameron.....	296, 323, 361, 389, 408
<i>Hotel Ruanda</i> .....	329	James Clavell .....	345
Howard Hawks .....	253, 288, 303, 311, 374, 385	James Hill .....	259
Humphrey Bogart.....	382, 385	James McFeigue.....	346, 372
<i>Hysteria</i> .....	369	James Stewart .....	253
<b>I</b>		<i>Jasón y los argonautas</i> .....	407
I. Allen .....	304	Jaume Melendres.....	148
Icono 14.....	227	Jean Francois Truffaut.....	106, 257, 394
<i>Indiana Jones</i> .....	278, 294, 308, 371	Jean Jacques Annaud .....	284, 380
Ingmar Bergman.....	254, 338, 394	Jean Luc Godard .....	106, 257, 275, 313, 400
Ingrid Bergman.....	382	Jean Renoir.....	291
<i>Intocable</i> .....	325	Jean Vigo .....	256
Irwin Winkler.....	296	Jeff Bridges.....	357
<i>Iván El Terrible</i> .....	257	<i>Jesucristo Superstar</i> .....	277
<b>J</b>		<i>JFK</i> .....	326
J. Abrahams.....	288	Jim Carrey.....	357
J. Robbins .....	277, 286	Joel Coen .....	296
J. Searley Dowley.....	265	Joel y Ethan Coen .....	303, 357
J.K. Rowling .....	332	John Booman .....	368
		John Cassavetes .....	276
		John Ford.....	105, 253, 270, 288, 297, 324, 374, 382, 399

John Guillermin .....	304, 403
John Landis.....	305, 384
John Lasseter.....	279, 295
John Madden .....	321
John Schlessinger .....	277
John Sturges.....	272, 348, 358, 392
John Turtletaub.....	294, 345
John Wayne.....	253, 382
Johnny Deep.....	356, 403
Jonathan Demme .....	396
José Antonio Nieves Conde .....	260
José Luis Sáenz de Heredia.....	312, 329
Joseph L. Mankiewicz.....	272, 273, 274, 299, 335, 344, 358, 365, 373, 379, 393
Juan Nadie.....	330
Juana de Arco.....	382
Jules Dassin .....	105, 289, 340, 351, 389, 400, 403
Jules y Jim .....	313
Julio César .....	299, 379

**K**

K. A. Abbas .....	263
K19 .....	405
Karl Freund.....	252
Kathryn Bigelow .....	405
Katia Lund .....	341, 345, 400
Ken Annakin .....	292, 370, 373
Ken Loach .....	259
Kenneth Branagh .....	332
Kevin Costner .....	288, 377, 392
Kevin Reynolds.....	383

Kevin Spacey .....	301
<i>Kill Bill</i> .....	371
Kinetoscopios .....	95
<i>King Kong</i> .....	311
Kodak – Eastman .....	95
Korda.....	258

**L**

<i>L'Atlante</i> .....	256
<i>La aldea Maldita</i> .....	270
<i>La aventura Malgache</i> .....	282, 329
<i>La Barrera Invisible</i> .....	272
<i>La boda del Monzón</i> .....	321
<i>La búsqueda</i> .....	345
<i>La calumnia</i> .....	274, 327
<i>La Carreta Fantasma</i> .....	254
<i>La casa del lago</i> .....	305
<i>La cena de los idiotas</i> .....	257
<i>La ciudad de Dios</i> .....	341, 345, 400
<i>La delgada línea roja</i> .....	291
<i>La diligencia</i> .....	270, 382
<i>La fiera de mi niña</i> .....	303
<i>La gata sobre el tejado de zinc</i> .....	273, 350, 384
<i>La gran ilusión</i> .....	291
<i>La guerra de las galaxias</i> .....	278, 294, 310, 379
<i>La guerra de los mundos</i> .....	293
<i>La huelga</i> .....	258, 283
<i>La huella</i> .....	344, 358, 393
<i>La huida</i> .....	301
<i>La jauría humana</i> .....	275

<i>La ley del silencio</i> .....	405	Lars Von Trier .....	107, 255, 315
<i>La leyenda del indomable</i> .....	275, 302	<i>Las 13 rosas</i> .....	260
<i>La leyenda del pianista en el océano</i> .....	286, 329, 341, 370	<i>Las 2 torres</i> .....	375
<i>La lista de Schindler</i> .....	396	<i>Las aventuras del Barón Munchausen</i> .....	296
<i>La llave de Sarah</i> .....	286	<i>Las Calles de la ciudad</i> .....	401
<i>La madre</i> .....	346	<i>Las cruzadas</i> .....	364
<i>La maldición de la Perla Negra</i> .....	356	<i>Las cuatro plumas</i> .....	311
<i>La Máscara</i> .....	357	<i>Las minas del rey Salomón</i> .....	380
<i>La milla verde</i> .....	383	<i>Las noches rojas de Harlem</i> .....	315
<i>La momia</i> .....	252, 404	<i>Las reliquias de la muerte 2</i> .....	350
<i>La Momia</i> .....	83, 290	<i>Las uvas de la ira</i> .....	297
<i>La mosca</i> .....	408	Lasse Hallstrom .....	384, 406
<i>La muerte de la máscara roja</i> .....	397	Laszlo Benedek.....	407
<i>La muerte de vacaciones</i> .....	399	Lauren Bacall.....	385
<i>La muerte tenía un precio</i> .....	300	Lawrence Olivier.....	332, 407
<i>La mujer del año</i> .....	303	<i>Le beau plaisir</i> .....	314
<i>La mujer del Obispo</i> .....	272	Leo MacCarey.....	384
<i>La naranja mecánica</i> .....	277, 345	Lesley Selander.....	306
<i>La noche de los muertos vivientes</i> .....	293, 304	Lev Kulechov .....	400
<i>La noche del cazador</i> .....	274, 386	<i>Levando Anclas</i> .....	407
<i>La pesca de salmón en Yemen</i> .....	384, 406	Lewis Allen .....	285
<i>La profecía</i> .....	290	Lewis Milestone .....	270, 291, 311, 347, 392
<i>La Saga de Gosta Berling</i> .....	254	Lewis Wallace.....	332
<i>La sogá</i> .....	344	Lindsay Anderson .....	314
<i>La tentación vive arriba</i> .....	373, 383	<i>Live of An American Fireman</i> .....	265
<i>La última película</i> .....	318, 396		
<i>La última tentación de Cristo</i> .....	375	<b>LI</b>	
<i>La ventana indiscreta</i> .....	388	<i>Lloviendo piedras</i> .....	259
<i>La vida de Pi</i> .....	318, 349		
<i>La Vida y Pasión de Cristo</i> .....	265		



<b>L</b>		
<i>Lo que el viento se llevó</i> .....	297, 307, 331, 372	
<i>Lo que piensan las mujeres</i> .....	330, 375	
<i>Locuras de verano</i> .....	274	
<i>Los 10 mandamientos</i> .....	296, 408	
<i>Los 10 negritos</i> .....	374	
<i>Los 4 hijos de Katie Elder</i> .....	253	
<i>Los 400 golpes</i> .....	257, 394	
<i>Los 7 Magníficos</i> .....	392	
<i>Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores</i> .....	347	
<i>Los chicos del coro</i> .....	356	
<i>Los crímenes de Orxford</i> .....	388	
<i>Los intocables de Eliot Ness</i> .....	302	
<i>Los proscritos</i> .....	255, 381	
<i>Los puentes de Madison</i> .....	287, 357	
<i>Los violentos de Kelly</i> .....	385	
Luca Miniero .....	311	
Lucino Visconti .....	106	
Luigi Maggi .....	265	
Luis Buñuel .....	166	
Lumiere .....	80, 95, 133	
<i>Luna Nueva</i> .....	311	
<b>M</b>		
M. Burke .....	288	
M. Night Shyamalan .....	353	
Mack Sennet .....	83	
Man Ray .....	267	
<i>Manhattan</i> .....	396	
Marcel L'Herbie .....	267	
Marcelo Mastronianni .....	365	
<i>María Antonieta</i> .....	283, 368, 379	
María Falconetti .....	382	
Marilyn Monroe .....	360, 383	
Mario Puzo .....	332	
Mario Rajas .....	51, 178, 180, 183	
Mark Isham .....	368	
Mark Robson .....	275, 304, 371	
Marlon Brando .....	357, 407	
<i>Marnie la ladrona</i> .....	343, 396	
Martin Scorsese .....	253, 277, 345, 375, 378	
<i>Matrix</i> .....	293, 308, 328, 374, 408	
Mauritz Stiller .....	254, 394	
Max Linder .....	303	
Mel Gibson .....	305	
<i>Memento</i> .....	324, 401	
<i>Memorias de África</i> .....	370	
Mendelssohn .....	364	
Mervyn Leroy .....	406	
Meryl Streep .....	357	
<i>Mi mejor enemigo. Patagonia 1978</i> .....	329, 387	
<i>Mi tío</i> .....	289	
Michael Curtiz .....	105, 253, 270, 271, 301, 329, 347, 351, 382, 386	
Michael Hafstrom .....	255	
Michael Haneke .....	346	
Michael J. Fox .....	388	
Michael Palin .....	347	
Michael Radford .....	297	
Michel Brault .....	314	
Michel Hazanavicius .....	323	

Miguel Ángel Huerta Floriano .....	158
Mike Binder .....	371
Mike Nichols.....	106, 275, 276
Mira Nair .....	321
MMPC .....	97
<i>Monsieur Verdoux</i> .....	272, 376
<i>Moulin Rouge</i> .....	286
MPPD .....	97
<i>Mr Arkadin</i> .....	378, 395
<i>Muerte en el Nilo</i> .....	403
<i>Mujeres en Venecia</i> .....	373
<i>Munna</i> .....	263
<i>My fair lady</i> .....	369

## N

<i>Nacido el 4 de julio</i> .....	291
Nanni Moretti.....	260, 342
<i>Naufrago</i> .....	279
Nelson Pereira Dos Santos .....	261
Neorrealismo .....	106, 165, 275, 314
<i>Nerón y la Caída de Roma</i> .....	265
New Order.....	368
Nicholas Ray .....	272
<i>Noche y día</i> .....	301
Norman Jewison.....	274, 277, 402
Nouvelle Vague .....	106, 165, 256, 275, 313, 350

## O

O. Nakache .....	325
<i>Objetivo Birmania</i> .....	291

<i>Oklahoma</i> .....	284
Oliver Stone.....	291, 326, 328, 345, 362, 400
<i>Oliver!</i> .....	277
<i>Open Range</i> .....	288
<i>Ordet. La Palabra</i> .....	255, 345
Orson Welles .....	105, 107, 271, 273, 307, 324, 332, 333, 337, 378, 384, 387, 395, 396, 398, 404, 406
<i>Osama</i> .....	320, 363
Otto Preminger .....	274

## P

Package .....	100, 278, 279
<i>Pánico en la escena</i> .....	343
<i>París Texas</i> .....	324
Pat O'Brien .....	392
Pathe Freres .....	96
Paul Haggis .....	338, 368, 404
Paul Wegener .....	313
<i>Pelle el Conquistador</i> .....	255
<i>Pequeño gran hombre</i> .....	277
<i>Perdición</i> .....	271, 285
<i>Pero ¿Quién mató a Harry?</i> .....	352
<i>Perros de paja</i> .....	277
Peter Bogdanovich .....	289, 318, 347, 386, 396
Peter Chebom .....	305
Peter Jackson .....	296, 309, 310, 311, 342, 375, 389, 401, 409
Peter Medak.....	290, 394
Peter Travis .....	403
Phil Whitman.....	312
Phonofilm .....	84

Phyllida Lloyd .....	368
Pier Paolo Pasolini .....	106
Pietro Germi.....	343, 365
Pink Floyd .....	368
Piotr Tchaikovsky .....	372
<i>Piratas del Caribe</i> .....	279, 294, 356, 358, 403
<i>Piratas del Caribe. La maldición de la perla negra</i> .....	403
Pixar .....	309
<i>Planeta Tierra</i> .....	298
<i>Platoon</i> .....	291, 345, 362
<i>Play Time</i> .....	289
<i>Pleasantville</i> .....	397
<i>Polar Express</i> .....	279
<i>Primera plana</i> .....	311, 386
<i>Psicosis</i> .....	343

## Q

<i>Qué bello es vivir</i> .....	253, 373
<i>Qué ruina de función</i> .....	289, 347, 386
Quentin Tarantino.....	166, 316, 340, 371

## R

Radu Mihaileanu .....	352
Raoul Walsh .....	291, 367
<i>Rashomon</i> .....	262, 341
Ray Taylor.....	306
<i>Raza</i> .....	312, 329
<i>Rebelde sin causa</i> .....	272
<i>Rebelión en las aulas</i> .....	345
<i>Regreso al futuro</i> .....	278, 294, 388

Rene Clair .....	256, 267, 374
<i>Reservoir Dogs</i> .....	340
Richard Brooks .....	273, 384
Richard Burton .....	373
Richard Donner .....	290
Richard Fleischer .....	406
Ricky Nelson .....	288
Ridley Scott .....	293, 299, 301, 307
<i>Rififi</i> .....	351, 400
<i>Rio Bravo</i> .....	288, 311
Rita Hayworth .....	382
Robert Aldrich .....	106
Robert Altman.....	276
Robert Langdon.....	309
Robert Montgomery .....	385
Robert Rodríguez .....	306, 373, 396
Robert Rossen .....	275
Robert Scott .....	394
Robert Wiene .....	313
Robert Wise.....	277, 286
Robert Zemeckis.....	279, 294, 319, 329, 388
Roberto Rossellini .....	106, 282
<i>Robin Hood</i> .....	356, 383
Roger Corman .....	290, 397
<i>Roma</i> .....	388
Roman Polansky .....	285, 286, 336
Ron Howard .....	297, 309, 350, 402, 409
Rouben Mamoulian.....	401
Russ Meyer.....	315

<b>S</b>		
<i>Sabrina</i> .....	399	
SAG.....	100	
<i>Salvaje</i> .....	407	
Sam Mendes.....	353	
Sam Peckinpah.....	106, 166, 277, 301, 316, 317	
Sam Raimi.....	350	
Sam Wood.....	352	
Satyajit Ray.....	263	
<i>Scream</i> .....	309	
Screwball.....	303	
Sean S. Cunningham.....	309	
<i>Secretaria particular</i> .....	312	
<i>Sed de mal</i> .....	273, 337, 387, 396	
<i>Senderos de gloria</i> .....	291	
<i>Serendipity</i> .....	305	
Sergei Eisenstein .....	257, 258, 282, 328	
Sergio Leone.....	300, 347	
<i>Serpico</i> .....	277	
Shakespeare.....	75, 332	
Shekhar Kapu .....	311	
<i>Shrek</i> .....	295	
Siddiq Barmak .....	320, 363	
Sidney Lumet.....	277, 395	
Sidney Olcott.....	265	
Sidney Pollack .....	370	
<i>Sin city</i> .....	306, 373, 396	
<i>Sin novedad en el frente</i> .....	291	
<i>Sinfonía de la vida</i> .....	352	
Sistema de Estudios .....	98, 99, 100, 312	
<i>Sitiados</i> .....	253	
<i>Slumdog Millionaire</i> .....	345	
Sofía Coppola .....	166, 281, 283, 316, 333, 368, 379	
<i>Solo ante el peligro</i> .....	274, 288, 344	
<i>Sonrisas y lágrimas</i> .....	277	
<i>Sospecha</i> .....	385, 392	
Spaghetti Western .....	162, 299, 382	
<i>Spider - Man</i> .....	350	
<i>Spy game</i> .....	398	
Stan Laurel y Oliver Hardy.....	304	
Stanley Donen .....	286, 369, 386	
Stanley Kramer .....	274, 292, 387, 390	
Stanley Kubrick... ..	106, 253, 275, 276, 277, 291, 307, 317, 320, 345, 363, 382, 389, 407	
<i>Star System</i> .....	84, 99, 122, 123, 130, 269, 312, 355	
<i>Star Trek</i> .....	293	
Stephen Boyd .....	383	
Stephen Daldry.....	259	
Steven Spielberg.....	277, 278, 279, 301, 308, 396	
Stuart Rosenberg.....	275, 302, 319	
<i>Su juego favorito</i> .....	374	
<i>Sucedió una noche</i> .....	269, 303	
Superman .....	371	
<i>Supervixens</i> .....	315	
Surcos .....	260	
<b>T</b>		
Tanya Wexler .....	369	
<i>Tarde de perros</i> .....	277	
<i>Tarzán</i> .....	308	

<i>Taxi Driver</i> .....	277
Tay Garnet.....	312
Teatro Praxinoscopio .....	94
<i>Teléfono rojo volamos hacia Moscú</i> .....	275
<i>Tempestad sobre Washington</i> .....	274
Tennessee Williams.....	273, 332
Terence Fisher.....	404
<i>Terminator</i> .....	408
<i>Terremoto</i> .....	304
Terrence Malick .....	107, 166, 281, 291, 298, 316, 318, 401
Terry George .....	329
Terry Gilliam.....	296, 317, 347
Terry Jones.....	347
<i>The Artist</i> .....	323
<i>The Chaser</i> .....	285
<i>The French Connection, contra el imperio de la droga</i> .....	302
<i>The Lovely bones</i> .....	296
<i>The Ring</i> .....	290
<i>Thelma y Louise</i> .....	301
Theodoros Angelopoulos .....	166, 316, 319, 388
Thomas Alva Edison .....	95
<i>Tiburón</i> .....	308
<i>Tiempo de Valientes</i> .....	305
Tim Burton .....	310, 338, 364, 386
<i>Titanic</i> .....	296, 389
Tod Browning.....	252
<i>Todo va bien</i> .....	313, 400
Tom Hanks .....	279
<i>Tom Jones</i> .....	344
Tom Tykwer.....	378

Tomm Moore .....	295
Tony Curtis .....	407
Tony Richardson.....	106, 314, 344
Tony Scott .....	398
<i>Top Secret</i> .....	288
<i>Topkapi</i> .....	289, 351, 389, 403
<i>Toy Story</i> .....	279, 295
<i>Traidor en el infierno</i> .....	273
Trainspotting.....	259
TriErgon.....	84
<i>Troya</i> .....	296
<i>Tú y yo</i> .....	384
Typecast .....	99

## U

<i>Umberto D</i> .....	260, 314
Umberto Eco .....	284
<i>Un gran reportaje</i> .....	311, 392
<i>Un Gran Reportaje</i> .....	270
<i>Un ladrón en la alcoba</i> .....	269, 302
<i>Un lugar en la cumbre</i> .....	259, 275
<i>Un sabor a miel</i> .....	314
<i>Una mujer para dos</i> .....	302, 396
<i>Uno de los nuestros</i> .....	345, 378
<i>Uno, dos, tres</i> .....	275, 336, 357, 404

## V

<i>V de Vendetta</i> .....	346, 372
<i>Vampyr. La bruja Vampiro</i> .....	398
<i>Vencedores o vencidos</i> .....	292, 387, 390

<i>Vértigo</i> .....	396
<i>Viaje a lo imposible</i> .....	265
Víctor Fleming .....	297, 307, 331, 372
Victor Sjöström .....	254, 255, 358, 381
<i>Vidas destacadas</i> .....	261
Viernes 13 .....	290, 309
Vitaphone.....	84
Vittorio de Sica .....	260, 314, 347, 381
Vsevolod Pudovkin .....	346
<b>W</b>	
W.S. van Dyke .....	308
Walter Lang .....	332
Walter Matthau .....	305, 360, 386
Werner Herzog.....	256, 394

Wes Craven .....	309
<i>West side story</i> .....	277
William A. Wellman.....	267, 386, 388, 404
William Daffoe .....	345
William Friedkin .....	290, 302
William Wyler.....	105, 273, 274, 324, 325, 327, 329, 332, 363, 383, 384, 403
<i>Willow</i> .....	350, 409
Win Wenders .....	256, 324, 385
Wolfgang Becker .....	345
Wolfgang Petersen.....	296
Woody Allen.....	333, 396, 400
<b>Y</b>	
Yasujiro Ozu .....	261, 262

## 8.- BIBLIOGRAFÍA

**Abromont, C.** (2005). *Teoría de la música*. México: F.C.E.

**Adorno, T. y Eisler, H.** (1981). *Cine y música*. Madrid: Fundamentos.

**Albadalejo Mayordomo, T.** (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universitat d' Alacant.

**Altman, R.** (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

**Aristóteles** (1993). *Poética*. Sevilla: Padilla libros.

**Arnheim, R.** (1979). *Arte y percepción visual*. Barcelona: Paidós.

—(1980). *Hacia una psicología del arte*. Barcelona: Paidós.

—(1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

**Bal, M.** (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

**Balázs, B.** (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Baroni, R.** (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. París: Seuil.

**Barthes, R.** (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

**Batjin, M.** (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

**Berger P. L. y Luckmann, T.** (1978). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

**Bernman, T. R.** (2002). The Pervasive Role of Stories in Knowledge and Action. En Green M. C. y Brock T.C. (eds.) *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*, pp. 263-287. Londres: Lawrence Erlbaum Associates.

**Bettetini, G.** (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

**Bou, N.** (2006). *La femme fatale o Pandora en el oscuro reino del cine negro*. En: *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

**Brizuela, M.** (2008). Entre la imagen y el silencio: la palabra escindida en Caleidoscopio de Gustavo Montes. *Revista Icono14*, 1(10).

**Bruner, J.** (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

—(1991). *Actos de significado*. Madrid: Alianza.

—(1994). *Realidad Mental y Mundos Posibles*. Barcelona: Gedisa.

**Bunia, R.** (2011). Diégesis and Representation: Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative. *Poetics Today*, 31(4), pp. 679-720.

**Cabañes, E.** (2012, septiembre). Del juego simbólico al videojuego: la evolución de los espacios de producción simbólica. *Revista de Estudios de Juventud* (98).

**Calabrese, O.** (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

**Carmona, R.** (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

**Casas Moliner, Q.** (2006). *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: UOC. Madrid: Cátedra.

**Casetti, F.** (1984). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venecia: Marsilio.

—(1992). *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*. Roma: Nuova Eri.

—(1999). *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós.

**Casetti, F. y Di Chio, F.** (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

**Chatman, S.** (1978). *Story and discourse. The narrative structure in fiction and film*. Nueva York: Cornell University.

**Chion, M.** (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

—(1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

—(2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

**Copland, A.** (1955). *Música e imaginación*. Buenos Aires: Emecé.

**Davis, R.** (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press.

**Dick, P.K.** (2010 [1968]). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Edhasa.



**Doležel, L.** (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, pp. 69-94. Madrid: Arco Libros.

—(1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Londres: The Johns Hopkins University Press.

**Ducrot, O.** (1997). *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. París: Hermann.

—**Duncan, E.** (1992). Incidents of Emotion in Daily Life. *International Review of Studies on Emotion* (2). New Jersey.

**Düring, I.** (1990). *Aristóteles*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.

**Eco, U.** (1983). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen

—(1981). *Apostilla a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

—(1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.

—(1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets Editores.

**Eisenstein, S. M.** (1957). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp.

**Esnaola, G.** (2006). *Claves culturales en la construcción del conocimiento. ¿Qué enseñan los videojuegos?* Buenos Aires: Alfagrama.

**Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J.** (2001). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

**Fernández Heredero, C. y Santamarina, A.** (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

**Fernández Liria, A. y Rodríguez Vega, B.** (2001). *La práctica de la psicoterapia. La construcción de narrativas terapéuticas*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

**Fludernik, M.** (2005). Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present en James Phelan y Peter J. Rabinowitz, ed., *A Companion to Narrative Theory*, pp. 36-59. Oxford: Blackwell Publishing.

**Fontanille, J. y Zilberberg, C.** (1998). *Tension et signification*. París: Mardaga.

**Fraisse, P.** (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Morata.

**Gaarder, J.** (1991). *El mundo de Sofía*. Madrid: Siruela.

**García Barrientos, J. L.** (1991). *Drama y tiempo: dermatología I*. Madrid: C.S.I.C.

**García García, F.** (2005). Una aproximación a la historia de la Retórica. *Icono14* (5). Madrid.

—(2011). *Ética y narración audiovisual*. En García García F. y Rajas, M. (Coord.) *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono14.

**García Gómez, F. J.** (2011). Recursos del lenguaje audiovisual en la realización cinematográfica: Dassin y Bogdanovich. En Francisco García García y Mario Rajas (Coord.) *Narrativas Audiovisuales: los discursos*, pp. 13-40. Madrid: Icono 14.

**García Jiménez, J.** (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

**García Landa, J.A.** (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

**Gaudreault, A. y Jost, F.** (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

**Genette, G.** (1972). *Figure III*. París: Seuil.

—(1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

**Gértrudix, F. y Gértrudix, M.** (2009). Etnografía de una música envolvente. Notas y reflexiones sobre un ideario técnico. *Revista Icono14*, 2(13), pp. 259-277.

**Gétrudix Barrio, M.** (1999). *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencia en movimiento*. Madrid: Eprints UCM.

—(2006). La música en el relato audiovisual y multimedia: aplicaciones y funciones narrativas. En F. García, *Narrativa audiovisual*. Madrid: Laberinto Comunicación.

**Ghyka, M.** (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.

**Giedion, S.** (1981). *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza.

**Gómez Puertas, L.** (2005). Antecedentes y estado actual de la investigación sobre seriales televisivos. *Formats: Revista de Comunicació Audiovisual* (4)

[<http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/viewFile/257338/344429>]

**Gómez Tarín, F. J.** (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Santander: Shangrila Ediciones.

—(2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.

**Gómez, P. J. y García García, F.** (2011). *El guion en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Madrid: Fragua.

**González Requena, Jesús (Comp):** El Análisis Cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de Análisis. Madrid: UCM

**Gorostiza, J. y Pérez, A.** (2002). *Estudio crítico de Blade Runner*. Barcelona: Paidós.

**Gubern, R.** (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.

**Gutiérrez San Miguel, B.** (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.

**Hargreaves, D. J.** (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.

**Herreweghe, P.** (1997). Arte y creación. *Revista Scherzo* (113).

**Huerta Floriano, M. A.** (2005): Los géneros Cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1995). Salamanca: Universidad Pontificia.

**Huxley, A.** (2003). Música en la noche. Barcelona: Kairós.

**Imbert, G.** (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

**Iser, W. (1987).** El acto de leer. Madrid: Taurus.

**Jarre, M.** (1984). Componer para cine. Entrevista. *Soundtrack* (12).

**Jose, P.E. y Brewer, W.F.** (1984). Development of story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution. *Developmental Psychology* 20(5), pp. 911-924.

**Jurgenson, A. y Brunet, S.** (1995). *La práctica del montaje*. Madrid: Gedisa.

**Kuhn, A.** (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

**LaRue, J.** (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.

**López Díez, J.** (2011). *La eficacia de la sorpresa en el texto narrativo audiovisual. El caso del spot publicitario*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

**Macintyre, A.** (2001). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.

**Mandler, J.** (1984). *Stories, Scripts and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

**Marcos, M. y Santorum, M.** (2012, septiembre). La narración del videojuego como lugar para el aprendizaje inmersivo. *Revista de Estudios de Juventud* (98).

**Marías, J.** (1992). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.

**Marina, J.** (1993). *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.

**Martín Montesinos, J.L.; Mas Hurtuna, M.** (2001). *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic.

**McAdams, D. P.** (1993). *The Stories We Live by. Personal Myths and the Making of the Self*. Nueva York: The Guilford Press.

**Melendres, J.** (2010). La dirección de los autores. Diccionario mínimo. Madrid: ADE.

**Metz, C.** (2002 [1966]). *Observaciones para una fenomenología de lo narrativo*. En: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-68)*. Barcelona: Paidós.

**Meyer, W.U.; Reisenzein, R. y Schützwohl, A.** (1997). Towards a process analysis of emotions: The case of surprise. *Motivation and Emotion* (21), pp. 251-274.

**Michels, U.** (1989). *Atlas de música I*. Madrid: Alianza.

**Moner, B.** (1991). *Ambientación musical*. Madrid: IORTV.

- Montero, R.** (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- Moreno, I.** (2002). *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E.** (2001 [1956]). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morison, S.** (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Münsterberg, H.** (1970). *The Film: a Psychological Study*. Nueva York: Dover.
- Nieto, J.** (1996). *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- Noble, D.** (2008). *La música de la vida, más allá del genoma humano*. Madrid: Akal.
- Oatley, K.** (1994). A Taxonomy of Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative. *Poetics* (23), pp. 53-74.
- Olson, G.** (2011). *Current Trends in Narratology*. Berlin y Nueva York: De Gruyter.
- Onaindia, M.** (2008). *El guion clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Pinel, V.** (2004). *El Montaje: el espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- Portillo, A. del** (2005). La asimetría cerebral: pautas y ritmo en los procesos creativos. *Revista Icono14*, 2(6).
- (2011). Cine 2.0: metamorfosis tecnológica y social de las cinematografías digitales. *IV Congreso Internacional sobre análisis fílmico* (libro de actas). Castellón de la Plana: Ediciones de las Ciencias Sociales (UJI). <http://www.ritma2.net/publicaciones.html>
- (2012). *Timeline y música audiovisual: arquitectura musical de las construcciones cinematográficas*. *Revista Icono14*, 10(1), pp. 164-181.
- Prendergast, R.** (1992). *Film Music: A Neglected Art*. Nueva York: NY University.

**Prince, G.** (2006). La narratologie classique et la narratologie postclassique, *Vox-Poetica*. Disponible en <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm>.

**Rajas Fernández, M.** (2011). Tiempo de la historia, tiempo del discurso. En F. García, y M. Rajas (Coord.) *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14.

**Ramón-Cortés, F.** (2005). *La isla de los cinco faros*. Barcelona: RBA.

**Reis, C. y M. Lopes, A.C.** (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

**Reisz, K.** (1960). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.

**Renner, P.** (2000). *El arte de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.

**Revaz, F.** (1996). *L'analyse des récits*. col. Mèmo, (22). París: Seuil.

**Rey, E.** (2009). *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica: análisis en Un americano en París, West Side Story y El desprecio*.

Treball de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

**Riambau, E.** (2011). *Hollywood en la era del cine digital*. Madrid: Cátedra.

**Ricoeur, P.** (1983). *Tiempo y narración. Vol. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico* Madrid: Ediciones Cristiandad.

—(2007). *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

**Ríos San Martín, M. y Olivares, J.** (2012). *De la idea a la emisión en el guion para series de televisión*. Madrid: IORTV.

**Román, A.** (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.

**Rosique, G.** (2010). El papel del telespectador en los medios audiovisuales. *Revista Icono14*, 1(15).

**Saitta, C.** (2012). La banda sonora, su unidad de sentido. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (41), pp. 183-201.

**Salen, K. y Zimmerman, E.** (2004). *Rules o Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

**Saló, G.** (2003). *¿Qué es eso del formato?* Barcelona: ATV & Gedisa.

**Sánchez, R.C.** (2003). *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Buenos Aires: La Crujía.

**Sánchez-Escalonilla, A.** (2010). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.

**Schaeffer, P.** (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

**Schank, R. C.** (1998). *Tell me a story. Narrative and Intelligence*. Illinois: Northwestern University Press.

**Seger, L.** (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.

**Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.** (1999). *Nuevos conceptos en la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

**Sternberg, M.** (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

—(1990). Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory, *Poetics Today* (11), pp. 901-948.

—(2003). Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I), *Poetics Today* (24), pp. 297-395.

**Strange, J.** (2002). How Fictional Tales Wag real-World Beliefs. Models and Mechanisms of Narrative Influence. En Green M. C. y Brock T.C. (eds.) *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*, pp. 263-287. Londres: Lawrence Erlbaum Associates.

**Stravinsky, I.** (1952). *Poética musical*. Buenos Aires: Emecé.

**Torre, S. de la.** (1989). *Aproximación bibliográfica a la Creatividad*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

**Vásquez Rocca, A.** (2011). Mundos posibles y ficciones narrativas. *A parte Rei. Revista de Filosofía*. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>

**Villain, D.** (1994). *El montaje*. Madrid: Cátedra.

**VV. AA.** (1984). Nino Rota y el cine. *Monsalvat* (113).

**VV. AA.** (1988). Entrevista a Ennio Morricone: Yo escribo mi música y espero que otros la definan. *Dirigido por* (160).

**Wager, J. B.** (2005). *Dames in the driver's seat*. EE.UU.: University of Texas Press.

**Weber, G.** (1994). *Felicidad Dual, Bert Hellinger y su psicoterapia sistémica*. Barcelona: Editorial Herder.

**Wolf, F. A.** (2008). *La mente en la materia*. Madrid: Gaia.

**Woolman, M.** (2005). *Tipografía en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.



9.- ANEXOS

### 9.1.- FICHA DE EVALUACIÓN

Todo lo expuesto lleva un reflejo práctico de aplicación directa con la ficha de análisis que a continuación se plantea. Los puntos que se recogen en esta ficha tienen una obligada correspondencia con los elementos anteriormente descritos en los apartados 2 y 4.

Se incluyen en grupos los puntos considerados principales para llevar a cabo cualquier tipo de análisis, teniendo en cuenta que en función de las características de la evaluación que se vaya a elaborar, la extensión o profundidad de los puntos recogidos debe ajustarse a la intención de cada usuario. De igual manera, se propone un escalado de evaluación en cada punto, que cada usuario podría ampliar o replantear para su personal método de trabajo. Incluso se abre la posibilidad de valorar cuantitativamente cada elemento (abc / ABC) para poder llevar a cabo un baremo en el desarrollo de la evaluación global.

Cada punto propuesto está introducido con una redacción reducida dado que pretende una mínima explicación del punto preciso en sus intenciones críticas, y vinculado a su descripción en formato Word o PDF para facilitar cualquier tipo de acceso directo en caso de duda.

## **1.- ANÁLISIS DE CONTEXTO**

Su evaluación debe suponer una consideración más que una valoración, en la que se tengan en cuenta todos los factores contextuales externos a la propia producción.

### **1.1.- Contexto Cultural**

Propuesto para evaluar el grado de influencia que el ambiente cultural, en el que se ha llevado a cabo la producción, ha influido en su realización.

### **1.2.- Contexto y Estética Histórica**

Debe señalarse el momento histórico en el que se realiza la producción para tener una idea clara de los aspectos que van a integrar el grupo contextual general.

### **1.3.- Contexto Temporal**

Evalúa la conveniencia de la localización temporal fílmica y su relación con el tiempo real de la producción.

## **1.4- Análisis de Género**

Evaluación de la producción desde el punto de vista de la adecuación del film a un género cinematográfico concreto, lo que permitirá explicar determinados modismos empleados por el director en ciertos aspectos de su trabajo.

### **1.5. Carácter**

Se deben evaluar las limitaciones del desarrollo de todos los grupos de análisis provocadas por el carácter de una película que se adecúa a una saga o un remake. Se valorará entonces la corrección y posible originalidad del trabajo del director y la excelencia de alguno de sus equipos de producción.

### **1.6.- Estilemas de Dirección**

La valoración de este punto debe centrarse en la originalidad del trabajo del director, siempre desde un punto de vista de aportaciones en cualquier grupo de análisis, rechazando los elementos histriónicos que persigan un simple afán de protagonismo personal.

### **1.7.- Creación Técnica de la Estética**

Valoración general de los aspectos principales que aportan una estética global al film. Este punto sitúa el análisis en un contexto estético general, que permite un punto de partida centrado en el momento de entrar en las particularidades del resto de puntos.

#### **1.7.1.- Cámara**

Consideración general del emplazamiento del eje de cámara y sus movimientos a lo largo del film.

#### **1.7.2.- Fotografía**

Establecimiento general de los aspectos principales que intervienen en el tratamiento fotográfico de un film como son la luz, el color y los encuadres.

#### **1.7.3.- Música**

Señalización del tratamiento general de la música en el film y su aportación a la estética general del mismo.

### **1.8.- Condicionantes Ambientales**

Una vez señalados los contextos culturales, históricos y estéticos generales del film, se deben valorar los condicionantes ambientales de una forma concreta.

#### **1.8.1.- Históricos**

Valoración del trabajo del director para llevar a cabo una filmación, coartado por unas limitaciones derivadas del ambiente estético histórico general, marcado por el gusto del espectador de cada época, las imposiciones de las productoras y las limitaciones o modas determinadas por los medios técnicos disponibles.

#### **1.8.2.- Condicionantes Sociales**

Evaluación de la capacidad de la dirección para reflejar y superar los condicionantes sociales que contextualizan una producción.

#### **1.8.3.- Condicionantes Culturales**

Valoración de la suficiencia de un film para adaptarse al contexto cultural en el que se lleva a cabo su realización, destacando la

excelencia para superar cualquier atavismo que limite la labor de dirección.

## **2.- ANÁLISIS DE CONTENIDO**

Criterio evaluativo que debe recoger las valoraciones de las claves narrativas fundamentales, así como la temática y el mensaje, si existe.

### **2.1.- Claves Narrativas**

Componen el puro almacén narrativo del relato, por lo que el equilibrio coherente entre todos los puntos que la componen es el auténtico objetivo de la evaluación.

#### **2.1.1.- Argumento**

Su correcta valoración debe recoger su originalidad, en función del contexto en el que se realiza, así como su fortaleza y equilibrio al presentar la historia, sus conflictos y la relación entre el hilo argumental y las tramas o sub tramas.

#### **2.1.2.- Hilo Argumental**

Debe considerarse su continuidad en la narrativa, ya que es el nexo de los diferentes conflictos y debe cohesionar las tramas o sub tramas. Su presencia debe ser muy constante ya que si desaparece durante gran parte de la narración, el argumento se pierde.

#### **2.1.3.- Trama**

Debe valorarse su relación de equilibrio con el argumento a través del devenir de los conflictos, no perdiendo su nexo narrativo con el hilo argumental, ni desvaneciéndose por la importancia innecesaria de las sub tramas.

### **2.2.- Temática**

Evaluación que incluye tanto los temas que se plantean en el film como el posible mensaje que se lanza. Debe tenerse en cuenta la originalidad de las temáticas que presenta el film, así como su idoneidad respecto a cualquiera de los puntos contextuales (cultura, momento histórico, etc.). De igual manera, se valorará el atrevimiento en el mensaje enviado por el director, cuyo criterio

puede estar también mediatizado por los referidos aspectos contextuales.

### **3.- ANÁLISIS ESTRUCTURAL**

La valoración de la estructura se lleva a cabo a través del guion que marcará la estructura y el tratamiento temporal del discurso narrativo.

#### **3.1.- Guion**

Se valora su originalidad, sobre todo en el entorno temporal y geográfico en el que se filma, o sus aportaciones narrativas a una obra conocida.

##### **3.1.1.- Adaptado**

Se valora la fluidez narrativa que se aporta en el medio audiovisual a una obra literaria ya escrita y a veces hartamente conocida por el público de cualquier entorno cultural.

##### **3.1.2.- Original**

Deben valorarse las aportaciones significativamente originales con las que un film contribuye a la cartelera de un entorno geográfico o temporal concreto.

#### **3.2.- Estructura del Relato**

Se evalúa la coherencia para la comprensión del relato y la fluidez de la narrativa discursiva. No debe ser repetitiva en el planteamiento de situaciones, conflictos o personajes. El equilibrio en la duración de los actos es un aspecto fundamental para lograr la coherencia narrativa de todos los elementos integrantes de un texto fílmico. Es importante que la focalización propuesta apoye a la lógica exigida.

##### **3.2.1.- Estructura Sincrónica**

Debe valorarse la lógica en la presentación de los personajes y los conflictos planteados en el guion, entendiendo que el hilo argumental mantiene una presencia coherente, sin centrarse excesivamente en personajes o recursos narrativos repetitivos.

### **3.2.2- Estructura Anacrónica**

La evaluación de una narración anacrónica debe buscar la coherencia en el decurso discursivo, valorando la originalidad en el tratamiento del orden narrativo.

### **3.2.3.- Estructura Alternada**

Esta tipología debe ser valorada en su continuidad coherente respecto a un argumento sólido en el que las tramas deben confluir, evitando que cualquiera de ellas evolucione en una historia excesivamente independiente.

### **3.3.- Factores Temporales**

Su valoración debe centrarse en el mantenimiento de la lógica temporal respecto al espectador a partir de los puntos temporales y la focalización propuestos.

## **4.- ANÁLISIS RÍTMICO**

La valoración debe hacerse en atención a la frecuencia de conflictos que presente la estructura.

### **4.1.- Núcleo Conflictivo**

Su evaluación debe buscar la situación de los puntos de conflicto en la línea estructural. Es fundamental tener en cuenta su influencia en el desarrollo narrativo y su carácter positivo o negativo para mantener un equilibrio de la historia y la situación de los personajes.

#### **4.1.1.- Peso Trama**

Debe tener una proporción armónica en el planteamiento de los conflictos para no desequilibrar la aparición de los mismos.

#### **4.1.2.- Peso Personajes**

Se valora que la presencia cualitativa o cuantitativa de los personajes o de los actores no es excesiva, suficiente como para trastocar el planteamiento de los conflictos o las tramas.

### **4.2.- Carácter Verbal**

Su evaluación debe centrarse en observar que su presencia sea suficientemente ajustada a la estética del film, sin abusar en descripciones o repeticiones obvias que pueden estar implícitas en planos visuales.

#### **4.3.- Carácter Gestual**

Debe valorar que la acción de la historia no eclipse los conflictos que deben hacer avanzar la narrativa discursiva.

#### **4.4.- Focalización**

Su valoración se centra en entender las aportaciones narrativas que se establece en la relación de la cantidad de información que existe entre los protagonistas y el espectador.

### **5.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO**

La evaluación crítica debe analizar con un carácter general la consideración ir de previa del elenco determinado por el casting. A partir de esta premisa se debe valorar la relación de las características de los personajes que intervienen en la historia con la interpretación de los actores y la dirección de los mismos.

#### **5.1.- Valores Interpretativos**

Se evalúa la adecuación de los personajes principales al guion valorando su credibilidad a partir de las exigencias de la dirección artística.

#### **5.2. - Personajes**

Valoración de la credibilidad y firmeza de los personajes a lo largo del desarrollo del discurso. Su coherencia a la hora de afrontar los conflictos y las evoluciones en las relaciones entre protagonistas, antagonistas y secundarios, así como el planteamiento de situaciones de desarrollo evolutivo personal, debe quedar siempre manifiesta.

#### **5.3.- Dirección de Actores**

Evalúa la capacidad para llevar a los actores a la interpretación lógica y coherente, independientemente del contexto, histórico o cultural, así como de las exigencias la industria o los contenidos temáticos o el mensaje que se plantee en el film.



## **6.- ANÁLISIS DE PRODUCCIÓN**

Su evaluación se centra en la credibilidad aportada al film por la inversión presupuestaria y el manejo de los medios disponibles por parte de la producción ejecutiva.

## **7.- ANÁLISIS TÉCNICO**

Su evaluación debe responder a los criterios principales que definen una cuidada creíble u original puesta en escena.

### **7.1.- Elementos Sonoros**

Valoración del grado de credibilidad y realismo, que incorporan los elementos propios de la banda sonora, así como sus aportaciones a la evolución del decurso narrativo en sus diferentes formas posibles.

#### **7.1.1.- Música**

Su valoración debe ser matizada en función de la época de producción. Se centrará fundamentalmente en las aportaciones al discurso a partir de sus características narrativas, así como sus

contribuciones estructurales al film y estéticas en los planos en los que aparece.

#### **7.1.2.- Sonido Fónico**

La valoración de este elemento sonoro se centra en la riqueza de los textos y su relación con los personajes y conflictos planteados, en busca de una verosimilitud de las situaciones y de las posibilidades del texto en la estructuración y narrativa de un film, obviando conversaciones o reflexiones superfluas vacías de contenido.

#### **7.1.3.- Ruido / Efectos sonoros**

La evaluación de estos efectos busca el reconocimiento de su uso fundamentalmente ambiental, apropiados para dar credibilidad a las escenas, destacando el empleo de los mismos para apoyar la narrativa.

#### **7.1.4.- Silencio**

Teniendo en cuenta su prácticamente nula participación en la creación ambiental, debe evaluarse su aportación a la definición de personajes o situaciones.

## **7.2.- Elementos Ambientales**

Valoración del ambiente escenográfico y los figurantes en función de la relación entre la credibilidad que el director quiere dar a un film y la veracidad del mismo.

### **7.2.1.- Escenografía**

Evaluación de los diferentes elementos que componen el escenario en el que tienen lugar los acontecimientos de un film.

### **7.2.2.- Atrezo**

Valoración del vestuario y complementos que integran el mundo personal de los figurantes.

### **7.2.3.- Maquillaje**

Valoración de la caracterización de cada personaje interviniente en un film.

## **7.3.- Elementos Puesta en Imagen**

Evaluación de las aportaciones estéticas y narrativas llevadas a cabo con la cámara y la iluminación de un film.

## **7.3.1.- Cámara / Plano**

Se debe valorar el encuadre y movimientos de la cámara para lograr un fin más allá del propio trabajo técnico, dirigido a buscar una reacción determinada en el espectador, tanto a nivel afectivo provocando ciertas reacciones, como intelectual en la emisión de determinados códigos narrativos.

### **7.3.1.1.- Tamaño / Escala**

Se evalúa la capacidad narrativa de la disposición elegida de los referentes en pantalla dentro del encuadre elegido por la cámara.

### **7.3.1.2.- Angulación**

Valoración de la disposición del eje de la cámara, respecto a los referentes, empleada como recurso narrativo.

### **7.3.1.3.- Punto de referencia**

Alude al posicionamiento del punto de vista que elige la cámara para posicionar al espectador en cualquier plano.

### **7.3.1.4.- Plano en Movimiento**

Valoración de los movimientos que desarrolla la cámara en función de un correcto uso de la dinámica rítmica y el decurso narrativo.

### **7.3.2.- Fotografía**

Evaluación directa de los recursos lumínicos y ópticos encaminados a definir una estética determinada en un film, sin obviar aportaciones narrativas, respondiendo al criterio fijado por la producción.

#### **7.3.2.1.- Encuadres**

Valoración de la disposición espacial de los planos en orden a criterios estéticos.

#### **7.3.2.2.- Iluminación**

Evaluación de la técnica fotográfica empleada para definir ambientes, personajes y situaciones en función de la búsqueda del realismo cinematográfico, una estética dominante o unas características de género preestablecidas.

#### **7.3.2.3.- Color**

Su valoración se centra en el uso del sentido estético, narrativo y tensional del color en una producción.

### **7.4.- Elementos de Postproducción**

La valoración del proceso de edición responde a la lógica narrativa planteada en el guion y la espectacularidad que persigue la propia producción.

#### **7.4.1.- Montaje**

Al evaluar el montaje debe buscarse la coherencia narrativa en atención a la estructura del film y su planteamiento temporal, así como el contenido material del film.

##### **7.4.1.1.- Montaje de Orden Estructural**

Se valora el correcto uso de la composición de planos en pantalla y la disposición de la cámara con un fin puramente narrativo.

##### **7.4.1.2.- Montaje de Orden Narrativo**

Su evaluación responde a un diseño general del film en función de la presentación cronológica de situaciones y acontecimientos relevantes para la comprensión narrativa lógica de la historia.

#### **7.4.1.3.- Montaje de Orden Plástico**

Evaluación del montaje esencialmente estético en el tratamiento narrativo de la sucesión de acontecimientos.

#### **7.4.1.4.- Montaje de Orden Psicológico**

En el que se debe valorar la yuxtaposición a través de imágenes con un contenido intelectual para hacer avanzar la narración o determinar puntos estructurales importantes.

#### **7.4.1.5.- Montaje de Orden Rítmico**

Debe valorarse la yuxtaposición a partir del sentido rítmico que la edición aporta al film.

#### **7.4.1.6.- Montaje por Acción**

Se valora el montaje realizado a partir de la similitud compositiva de acciones en la yuxtaposición de imágenes y su aportación al decurso discursivo.

#### **7.4.1.7.- Técnicas de Montaje**

Debe evaluar el uso de los diferentes recursos técnicos empleados para llevar a cabo la transición de los planos.

#### **7.4.2.- FX Efectos Visuales**

Su valoración debe ocuparse de la calidad de los mismos a la hora de aportar credibilidad a la escena en la que se presentan y su posible apoyo a la narrativa o la estructuración del discurso.

##### **7.4.2.1.- Efectos Ópticos**

Valoración de las diferentes técnicas fotográficas que aportan un enriquecimiento de los elementos filmados.

##### **7.4.2.2.- Efectos Mecánicos**

Evaluación de aquellos efectos que se llevan a cabo en el rodaje a través de diferentes medios técnicos y mecánicos.

##### **7.4.2.3.- Efectos Digitales**

Evaluación de la calidad de los efectos digitales realizados en postproducción.



					Valor			Total		
					a	b	c	A	B	C
1.- ANÁLISIS DE CONTEXTO										
1.1.- Contexto Cultural										
1.2.- Contexto y Estética Histórica										
1.3.- Contexto Temporal										
1.4- Análisis de Género										
1.5. Carácter										
1.6.- Estilemas de Dirección										
1.7.- Creación Técnica de la Estética										
	1.7.1.- Cámara									
	1.7.2.- Fotografía									
	1.7.3.- Música									
1.8.- Condicionantes Ambientales										
	1.8.1.- Históricos									
	1.8.2.- Condicionantes Sociales									
	1.8.3.- Condicionantes Culturales									
2.- ANÁLISIS DE CONTENIDO										
2.1.- Claves Narrativas										
	2.1.1.- Argumento									
	2.1.2.- Hilo Argumental									
	2.1.3.- Trama									
2.2.- Temática										
3.- ANÁLISIS ESTRUCTURAL										
3.1.- Guion										
	3.1.1.- Adaptado									
	3.1.2.- Original									
3.2.- Estructura del Relato										
	3.2.1.- Estructura Sincrónica									
	3.2.2.- Estructura Anacrónica									
	3.2.3.- Estructura Alternada									
3.3.- Factores Temporales										
4.- ANÁLISIS RÍTMICO										
4.1.- Núcleo Conflictivo										
	4.1.1.- Peso Trama									
	4.1.2.- Peso Personajes									
4.2.- Carácter Verbal										
4.3.- Carácter Gestual										
4.4.- Focalización										
5.- ANÁLISIS INTERPRETATIVO										
5.1.- Valores Interpretativos										
5.2. - Personajes										
5.3.- Dirección de Actores										
6.- ANÁLISIS DE PRODUCCIÓN										
7.- ANÁLISIS TÉCNICO										
7.1.- Elementos Sonoros										
	7.1.1.- Música									
	7.1.2.- Sonido Fónico									
	7.1.3.- Ruido / Efectos sonoros									
	7.1.4.- Silencio									
7.2.- Elementos Ambientales										
	7.2.1.- Escenografía									
	7.2.2.- Atrezo									

	7.2.3.- Maquillaje				
7.3.- Elementos Puesta en Imagen					
	7.3.1.- Cámara / Plano				
		7.3.1.1.- Escala			
		7.3.1.2.- Angulación			
		7.3.1.3.- Pto. Referencia			
		7.3.1.4.- Plano Movimiento			
	7.3.2.- Fotografía				
		7.3.2.1.- Encuadres			
		7.3.2.2.- Iluminación			
		7.3.2.3.- Color			
7.4.- Elementos de Postproducción					
	7.4.1.- Montaje				
		7.4.1.1.- Estructural			
		7.4.1.2.- Narrativo			
		7.4.1.3.- Plástico			
		7.4.1.4.- Psicológico			
		7.4.1.5.- Rítmico			
		7.4.1.6.- Por Acción			
		7.4.1.7.- Técnicas			
	7.4.2.- FX Efectos Visuales				
		7.4.2.1.- Ópticos			
		7.4.2.2.- Mecánicos			
		7.4.2.3.- Digitales			

## 9.2.- FILMS PRIMITIVOS

TÍTULO	Año	DIRECTOR
THE KISS	1896	EDISON
CONGRESS OF NATIONS	1900	J.STUART BLACKTON
THE ENCHANTED DRAWING	1900	JAMES STUART BLACKTON
SELECCIÓN CORTOS	1901 08	PATHE FRERES
SELECCIÓN CORTOS	1901 10	PATHE FRERES
UNCLE JOSH. MOVING PICTURE SHOW	1902	E.S. PORTER
LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN	1903	E.S. PORTER
ROMANCE RAILS	1903	E.S. PORTER
WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL	1903	E.S. PORTER
NERÓN Y LA CAIDA DE ROMA	1903	LUIGI MAGGI
SORCELLERIE.CULINAIRE	1904	GEORGE MELIES
VOYAGE L'IMPOSSIBLE	1904	GEORGE MELIES
COLECCIÓN CORTOS	1904 12	SEGUNDO CHOMON
DIABLO NOIR	1905	GEORGE MELIES
HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES	1906	JAMES STUART BLACKTON
S.FRANCISCO EARTHQUAKE	1906	JAMES STUART BLACKTON
RAREBIT.FIEND	1906	WINSOR Mc CAY
BEN - HUR	1907	SIDNEY OLCOTT
GOLDEN BEETLE	1907	FERDINAND ZECCA
MAX.LINDER.TROUBLE GRASS WIDOWER	1908	PATHE FRERES
ORIGENES CINE ESPAÑOL	1908 12	VARIOS
ALICE IN WONDERLAND	1909	CECIL HEPWORTH
LE RATELIER / FANTASMAGORIE / AUT.MOVIES	1909	EMILE COHL
THE HASHERS DELIRIUM	1910	EMILE COHL
FRANKENSTEIN	1910	J. SEARLE DOWLEY
BOXING MATCH	1910	MAX LINDER
WONDERFUL WIZARD OF OZ	1910	OTIS TURNER
RICHARD III	1911	FRANK R. BENSON
ANIMATION LEGEND	1911 21	WINSOR Mc CAY
FOR HIS SON	1912	D.W. GRIFFITH
THE CAMERAMAN'S REVENGE	1912	LADISLAW STAREWICZ
THE INVADERS	1912	T.H. INCE
KRAZY KAT.GOES A WOOING	1913	GEORGE HERRIMAN
THE INSECT'S CHRISTMAS	1913	LADISLAW STAREWICZ
LA FUGA DE MABEL	1913	MACK SENNET
TAKES A PICTURE	1913	MAX LINDER
THE MAGIC CLOAK	1914	J. FARRELL MACDONALD
MEN'S STYLE	1915	HARRY PALMER
WOMEN'S STYLE	1915	HARRY PALMER
KRAZY KAT - IGNAT MOUSE / AT THE CIRCUS	1916	GEORGE HERRIMAN
FELIX THE CAT / FELINES FOLIES	1919	PAT SULLIVAN
TOLL GATE	1920	LAMBERT HILLYER
OUT OF INKWEEL / PERPETUAL MOTION	1920	MAX FLEISCHER
OUT OF INKWEEL / THE CHINAMAN	1920	MAX FLEISCHER
MANHATTAN	1921	PAUL STRAND
OPUS I.II.III.IV	1921 25	WALTER RUTHMANN
LARRY SEMON. THE SAWMILL	1922	ALBERT E. SMITH
THE FROGS WHO WANTED A KING	1922	LADISLAW STAREWICZ
JUMPING BEANS	1922	MAX FLEISCHER
FELIX THE CAT / SAVES THE DAY	1922	PAT SULLIVAN
NANOOK	1922	ROBERT FLAHERTY
CORTOS SURREALISTAS	1923 29	M.RAY / F.LEGER / M.DUCHAMP
H.LANGDON. APRENDIZ TODO MAESTRO NADA	1924	MACK SENNET
FELIX THE CAT / DOPES IT OUT	1925	PAT SULLIVAN
HIS RASCALS.4º.ALARM	1926	HAL ROACH
LEAVE ME ALONE	1926	MAN RAY
FELIX THE CAT / DINES AND PINES	1926	PAT SULLIVAN
BERLÍN SINFONÍA DE UNA CIUDAD	1927	WALTER RUTHMANN
MICKEY M. / STEAMBOAT WILLIE	1928	DISNEY
MICKEY M. / THE BARN DANCE	1928	DISNEY
CH.CHASE. LIMOUSINE LOVE	1928	FRED F. GUIOL
MICKEY M. / JUNGLE RYTHM	1929	DISNEY
LLUVIA	1929	JORIS IVENS
MICKEY M. / PICNIC	1930	DISNEY
LT.WB.MICKEY.LADY.PLAY.MANDOLIN	1931	LEO SCHLESINGER
BETTY.BOOB.(C.CALLOWAY).MINNIE.MOOCHER	1931	MAX FLEISCHER
LOS ARBOLES Y LAS FLORES	1932	DISNEY
TIERRAS SIN PAN	1932	LUIS BUÑUEL



BETTY.BOOP. (POPEYE.SAILOR)	1932	MAX FLEISCHER
FATHER.NOAH'S ARK	1933	DISNEY
LT.WB.BUDDY'S.DAY.OUT	1933	TOM.PALMER
LA LIEBRE Y LA TORTUGA	1934	DISNEY
BETTY.BOOP.HA!, HA!, HA!	1934	MAX FLEISCHER
MURATTI GREIFT EIN	1934	OSKAR FISCHINGER
EL HOMBRE DE ARAN	1934	ROBERT FLAHERTY
MICKEY M. / FIRE BRIGADE	1935	DISNEY
LT.WB.BROMAS PUBLICITARIAS	1935	LEO SCHLESINGER
ALPINES CLIMBERS	1936	DISNEY
THE CHRONOLOGICAL	1936	DISNEY
LT.WB.CO.COO.NUTS.GROVE	1936	LEO SCHLESINGER
EN LA SERRERIA	1936	LLOYD FRENCH
LT.WB.CONFLICTO CON PAPA	1948	LEO SCHLESINGER
LT.WB.OLD GLORY	1949	LEO SCHLESINGER
LT.WB.SIN TECHO	1949	LEO SCHLESINGER
WINTER COROUSEL	1958	LADISLAW STAREWICZ
BILLY WILDER. HOMBRE PERFECTO 60%	1980	ANNIE TRESGOT / MICHEL CIMENT
H.LLOYD. COLECCIÓN CORTOS	1925	HAL ROACH
LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS	1917	CHARLES CHAPLIN
EL EMIGRANTE	1917	CHARLES CHAPLIN
LA CURACIÓN	1917	CHARLES CHAPLIN

## 9.3.- LISTADO DE LARGOMETRAJES

TÍTULO	Año	DIRECTOR
¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?	1976	N. IBÁÑEZ SERRADOR
007 CASINO ROYALE	2006	MARTIN CAMPBELL
007 CONTRA EL DOCTOR NO	1962	TERENCE YOUNG
007 DESDE RUSIA CON AMOR	1963	TERENCE YOUNG
007 DIAMANTES PARA LA ETERNIDAD	1971	GUY HAMILTON
007 GOLDFINGER	1964	GUY HAMILTON
007 NUNCA DIGAS NUNCA JAMÁS	1983	IRVIN KERSHNER
007 OPERACIÓN THUNDERBALL	1965	TERENCE YOUNG
007 SOLO SE VIVE DOS VECES	1966	LEWIS GILBERT
091. POLICIA AL HABLA	1960	J. MARIA FORQUÉ
12 HOMBRES SIN PIEDAD	1957	SIDNEY LUMET
1492 LA CONQUISTA EL PARAISO	1992	RIDLEY SCOTT
1984	1984	MICHAEL RADFORD
20.000 AÑOS EN SING-SING	1932	MICHAEL CURTIZ
20.000 LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO	1954	RICHARD FLEISCHER
2001 UNA ODISEA EN EL ESPACIO	1968	STANLEY KUBRICK
21 GRAMOS	2003	ALEJANDRO GLEZ. INÁRRITU
3 LANCIEROS BENGALÍES	1934	HENRY HATHAWAY
39 ESCALONES	1935	ALFRED HITCHCOCK
39 ESCALONES	1978	DON SHARP
4 GANSTERS DE CHICAGO	1964	GORDON DOUGLAS
5 TUMBAS A EL CAIRO	1943	B. WILDER
55 EN PEKÍN	1963	NICHOLAS RAY
7 AÑOS EN EL TIBET	1998	J. J. ANNAUD
7 SAMURAI	1954	AKIRA KUROSAWA
8 SENTENCIAS DE MUERTE	1949	ROBERT HAMER
8 Y 1/2	1963	FEDERICO FELLINI
A LA SOMBRA DE LOS MUELLES	1933	JAMES CRUZE
A MERCED DEL ODIO	1965	SETH HOLT
A POR TODAS	1951	ROBERT PIROSH
A TRAVÉS DE LOS OLIVOS	1994	ABBAS KIAROSTAMI
ACCIÓN CIVIL	1998	STEVEN ZAILLIAN
ACCIÓN JUDICIAL	1990	MICHAEL APTED
ACORRALADO	1982	TED KOTCHEFF
ACOSO	1994	BARRY LEVISON
ADIÓS A LAS ARMAS	1932	FRANK BORZAGE
ADIÓS A LAS ARMAS	1957	CHARLES VIDOR
ADIVINA QUIEN VIENE ESTA NOCHE	1967	STANLEY KRAMER
AGENTE ESPECIAL	1955	JOSEPH LEWIS
AGENTE SECRETO	1936	ALFRED HITCHCOCK
AGORA	2009	ALEJANDRO AMENABAR
AGUIRRE LA CÓLERA DE DIOS	1972	WERNER HERZOG
AHORA O NUNCA	2008	ROB REINER
AL BORDE DEL SUICIDIO	2011	TOMMY LEE JONES
AL CRUZAR EL LÍMITE	1996	MICHAEL APTED
AL ESTE DEL EDEN	1955	ELIA KAZAN
AL FILO DE LA MEDIANOCHE	1983	J.L. THOMPSON
AL FIN SOLOS	1940	H.C.POTTER
AL FINAL DE LA ESCALERA	1979	PETER MEDAK
AL FINAL DE LA ESCAPADA	1959	JEAN LUC GODARD
AL ROJO VIVO	1949	RAOUL WALSH
AL SERVICIO DE LAS DAMAS	1936	GREGORY LA CAVA
ALARMA EN EL EXPRESO	1938	ALFRED HITCHCOCK
ALAS	1927	WILLIAM A. WELLMAN
ALATRISTE	2006	AGUSTÍN DÍAZ TORRES
ALBERT NOBBS	2011	RODRIGO GARCIA
ALEJANDRO MAGNO	1956	ROBERT ROSSEN
ALEMANIA AÑO CERO	1947	ROBERTO ROSSELLINI
ALEXANDER NEVSKI	1938	S.M. EISENSTEIN
ALGO PASA CON MARY	1998	PETER Y BOBBY FARRELLY
ALGUIEN ENGAÑÓ A ROGER RABBIT	1988	ROBERT ZEMECKIS
ALGUIEN VOLO SOBRE EL NIDO DEL CUCO	1975	MILOS FORMAN
ALI	2001	MICHAEL MANN
ALIEN	1979	RIDLEY SCOTT
ALPHAVILLE	1965	JEAN LUC GODARD
AMADEUS	1984	MILOS FORMAN
AMANECE QUE NO ES POCO	1988	J.L. CUERDA
AMANECE	1927	F. W. MURNAU

AMANE CER ZULÚ	1979	DOUGLAS HICKOX
AMANTES	1991	VICENTE ARANDA
AMANZING GRACE	2006	MICHAEL APTED
AMARCORD	1974	FEDERICO FELLINI
AMARGA VICTORIA	1939	EDMUND GOULDING
AMELIE	2001	JEAN PIERRE JEUNET
AMERICAN BEAUTY	1999	SAM MENDES
AMERICAN GANSTER	2007	RIDLEY SCOTT
AMERICAN GRAFFITI	1973	GEORGE LUCAS
AMIGOS APASIONADOS	1949	DAVID LEAN
AMOR ETERNO	1929	ERNST LUBITSCH
AMORES PERROS	2000	ALEJANDRO GLEZ. INÁRRITU
ANA BOLENA	1920	ERNST LUBITSCH
ANA KARENINA	1935	CLARENCE BROWN
ANA KARENINA	1948	JULIEN DUVIVIER
ANA KARENINA	1997	BERNARD ROSE
ANATOMÍA DE UN ASESINATO	1959	OTTO PREMINGER
ANDREI RUBLIEV	1966	ANDREI TARKOVSKI
ÁNGELES CON CARAS SUCIAS	1938	MICHAEL CURTIZ
ÁNGELES Y DEMONIOS	2009	RON HOWARD
ANNIE HALL	1977	WOODY ALLEN
ANONYMOUS	2011	ROLAND EMMERICH
ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO	2007	SIDNEY LUMET
APARTAMENTO PARA TRES	1966	CHARLES WALTERS
APOCALIPSE NOW	1979	FRANCIS FORD COPPOLA
APOCALYPTO	2006	MEL GIBBSO
APOLO 13	1995	RON HOWARD
AQUELLOS CHALADOS EN SUS LOCOS CACHARROS	1965	KEN ANNAKIN
AQUÍ UN AMIGO	1981	B. WILDER
ARABESCO	1966	STANLEY DONEN
ARDE MISISIPI	1988	ALAN PARKER
ARDID FEMENINO	1938	GEORGE STEVENS
ARENAS DE MUERTE	1957	HENRY HATHAWAY
ARENAS SANGRIENTAS	1949	ALLAN DWAN
ARGEL	1938	JOHN CROMWELL
ARGO	2012	BEN AFFLECK
ARIANE	1957	B. WILDER
ARMA LETAL 1	1987	RICHARD DONNER
ARMA LETAL 2	1989	RICHARD DONNER
ARMAS DE MUJER	1988	MIKE NICHOLS
ARROZ AMARGO	1946	GIUSEPPE DE SANTIS
ARRUGAS	2011	IGNACIO FERRERAS
ARSÉNICO POR COMPASIÓN	1944	FRANK CAPRA
ASALTO AL BANCO DE ST. LUIS	1960	CHARLES GUGGENHEIM
ASESINATO	1930	ALFRED HITCHCOCK
ASESINATO EN EL ORIENT EXPRESS	1974	SIDNEY LUMET
ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA	1995	J.L. CUERDA
ASÍ NACE UNA FANTASÍA	1938	GEORGE MARSHALL
ATERRIZA COMO PUEDES	1980	DAVID J.ZUCKER-J.ABRAHAMS
ATRACO A LAS TRES	1962	J. MARIA FORQUÉ
ATRACO PERFECTO	1956	STANLEY KUBRICK
ATRACO POR DUPLICADO	2011	ROB MINKOFF
ATRAPA A UN LADRÓN	1955	ALFRED HITCHCOCK
ATRAPADO EN EL TIEMPO	1993	HAROLD RAMIS
ATRAPADOS	1948	MAX OPHULS
AUSENCIA DE MALICIA	1981	SIDNEY POLLACK
AVARICIA	1925	ERIC VON STROHEIM
AVATAR	2009	JAMES CAMERON
AYER, HOY Y MAÑANA	1962	VITTORIO DE SICA
AZUL	1993	K. KIESLOWSKI
BABEL	2006	ALEJANDRO GLEZ. INÁRRITU
BAILANDO CON LOBOS	1990	KEVIN COSTNER
BAILANDO EN LA OSCURIDAD	2000	LARS VON TRIER
BAJO EL SOL DE LA TOSCANA	2003	AUDREY WELLS
BAJO LA LLUVIA	1932	LEWIS MILESTONE
BAJO LOS TECHOS DE PARÍS	1930	RENE CLAIR
BALARRASA	1950	J. A. NIEVES CONDE
BANANAS	1971	WOODY ALLEN
BANDA APARTE	1964	JEAN LUC GODARD
BAR 20	1943	LESLEY SELANDER
BARRABÁS	1962	RICHARD FLEISCHER
BARRY LYNDON	1975	STANLEY KUBRICK

BASIC	2003	JOHN MCTIERNAN
BATMAN	1989	TIM BURTON
BELLE EPOQUE	1992	FERNANDO TRUEBA
BELLÍSIMA	1951	LUCINO VISCONTI
BEN HUR	1925	FRED NIBLO
BEN HUR	1959	W. WYLER
BERLIN OCCIDENTE	1948	B. WILDER
BÉSAME TONTO	1964	B. WILDER
BEYOND THE SEA	2004	KEVIN SPACEY
BIENVENIDO MR. CHANCE	1979	HAL ASHBY
BIENVENIDO MR. MARSHALL	1952	J.L. GARCÍA BERLANGA
BIENVENIDOS A BELLEVILLE	2003	SYVAIN CHOMET
BIENVENIDOS AL NORTE	2008	DANY BOON
BIG – FISH	2003	TIM BURTON
BILLY ELLIOT	2000	STEPHEN DALDRY
BIRD	1988	CLINT EASTWOOD
BITELCHUSS	1988	TIM BURTON
BLACK RAIN	1989	RIDLEY SCOTT
BLADE RUNNER	1982	RIDLEY SCOTT
BLOW UP	1966	M. ANTONIONI
BOCACCIO' 70	1960	DE SICA-FELLINI-VISCONTI-MONICELLI
BODAS REALES	1951	STANLEY DONEN
BON VOYAGE	1944	ALFRED HITCHCOCK
BONNIE AND CLYDE	1967	ARTHUR PENN
BRAVEHEARTH	1995	MEL GIBBSOON
BRIDGET JONES. SOBREVIVIRÉ	2004	BEEBA KIDRON
BROKEBACK MOUNTAIN	2005	ANG LEE
BRUBAKER	1980	STUART ROSENBERG
BUENAS NOCHES, BUENA SUERTE	2005	GEORGE CLOONEY
BUFFALO BILL EN TERRITORIO TOMAHAWK	1952	BERNARD B. RAY
BULLIT	1968	PETER YATES
BUTLEY	1974	HAROLD PINTER
CABALGATA	1933	FRANK LLOYD
CABALLERO SIN ESPADA	1939	FRANK CAPRA
CABARET	1972	BOB FOSSE
CABIRIA	1914	GIOVANNI PASTRONE
CADENA PERPETUA	1994	FRANK DARABONT
CALABUCH	1956	J.L. GARCÍA BERLANGA
CALIGULA	1979	TINTO BRASS
CALLE 42	1933	LLOYD BACON
CALLE MAYOR	1956	JUAN A. BARDEM
CALLES DE FUEGO	1984	WALTER HILL
CAMARA SELLADA	1996	JAMES FOLEY
CAMARADA	1946	ROBERTO ROSSELLINI
CAMARADA X	1940	KING VIDOR
CAMAS BLANDAS BATALLAS DURAS	1974	ROY BOULTING
CAMBALACHE	1969	J. C. BRODERICK / JOHN SHADE
CAMINO A LA GLORIA	1936	HOWARD HAWKS
CAMINO A LA HORCA	1951	RAOUL WALSH
CAMINO A LA PERDICIÓN	2002	SAM MENDES
CAMINO DE SANTA FE	1940	MICHAEL CURTIZ
CAMINO DEL GRAN CAÑÓN	1948	WILLIAM WITNEY
CAMPANADAS A MEDIANOCHE	1965	ORSON WELLES
CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADAVER	1964	ROBERT ALDRICH
CANDILEJAS	1952	CHARLES CHAPLIN
CANTANDO BAJO LA LLUVIA	1951	GENE KELLY / STANLEY DONEN
CAPITANES INTRÉPIDOS	1937	VICTOR FLEMING
CARA DE ÁNGEL	1952	MICHAEL CURTIZ
CARA DE MUÑECA	1946	LEWIS SAILER
CARAVANA DE MUJERES	1951	WILLIAM A. WELLMAN
CARAVANAS BÉLICAS	1931	OTTO BROWER
CARRIE	1952	W. WYLER
CARRIE	1989	BRIAN DE PALMA
CARROS DE FUEGO	1991	HUGH HUDSON
CARTA A TRES ESPOSAS	1949	J.L. MANKIEWICZ
CARTA DE PRESENTACIÓN	1938	JOHN M. STAHL
CARTA DE UNA DESCONOCIDA	1948	MAX OPHULS
CARTA DE UNA MUJER DESCONOCIDA	2004	JINGLEI XU
CARTAS A JULIETA	2010	GARY WINICK
CARTAS DESDE IWO JIMA	2006	CLINT EASTWOOD
CASA DE ARENA Y NIEBLA	2003	VADIM PERELMAN
CASABLANCA	1943	MICHAEL CURTIZ

CASINO ROYALE	1967	JOHN HUSTON
CAUTIVO DEL DESEO	1934	JOHN CROMWELL
CAUTIVOS DEL MAL	1952	VICENTE MINELLI
CAYO LARGO	1948	JOHN HUSTON
CAZA DE BRUJAS	1991	IRVING WINKLER
CAZADOR	1978	MICHAEL CIMINO
CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO	1990	CLINT EASTWOOD
CELDA 211	2009	DANIEL MONZÓN
CELOS A LA ITALIANA	1964	ANTONIO PIETRANGELI
CENTAURUS DEL DESIERTO	1956	JOHN FORD
CERO EN CONDUCTA	1933	JEAN VIGO
CIMARRÓN	1931	WESLEY RUGGLES
CINEMA PARADISO	1988	GIUSEPPE TORNATORE
CITY HALL	1996	HAROLD BECKER
CIUDAD DE DIOS	2002	KATIA LUND / FNDO. MEIRELLES
CIUDAD SIN LEY	1935	HOWARD HAWKS
CIUDADANO KANE	1941	ORSON WELLES
CLEOPATRA	1934	CECIL B. DEMILLE
CLEOPATRA	1963	J.L. MANKIEWICZ
COMENZÓ EN EL TRÓPICO	1937	MITCHELL LEISEN
CÓMICOS	1954	JUAN A. BARDEM
COMO AGUA PARA CHOCOLATE	1992	ALFONSO ARAU
COMO DIOS	2003	TOM SHADYAC
COMO ESTÁ EL SERVICIO	1968	MARIANO OZORES
COMO MATAR A LA PROPIA ESPOSA	1960	RICHARD QUINE
COMO ROBAR 1 MILLÓN Y...	1966	W. WYLER
COMO SER JOHN MALKOVICH	1999	SPIKE JONZE
COMPAÑEROS MORTALES	1961	SAM PECKINPAH
CON FALDAS Y A LO LOCO	1959	B. WILDER
CON LA MUERTE EN LOS TALONES	1959	ALFRED HITCHCOCK
CON LAS HORAS CONTADAS	1950	RUDOLPH MATE
CONOCES A JOE BLACK?	1998	MARTIN BREST
CONSPIRACIÓN DE SILENCIO	1955	JOHN STURGES
CONSTANTINO EL GRANDE	1960	LIONELLO DE FELICE
CONVOY	1978	SAM PECKINPAH
CORAZA NEGRA	1954	RUDOLPH MATE
CORAZONES DE HIERRO	1989	BRIAN DE PALMA
CORTINA DE HUMO	1997	BARRY LEVISON
CORTINA RASGADA	1966	ALFRED HITCHCOCK
COWBOY DE MEDIANOCHE	1969	JOHN SCHLESINGER
CRASH	2004	PAUL HAGGIS
CRIDAS Y SEÑORAS	2011	TATE TAYLOR
CRIMEN PERFECTO	1954	ALFRED HITCHCOCK
CROMWELL	1970	KEN HUGHES
CRUELDAD INTOLERABLE	2004	JOEL Y ETHAN COEN
CUANDO RUGE LA MARABUNTA	1954	BYRON HASKIN
CUATRO BODAS Y UN FUNERAL	1994	MIKE NEWELL
CUENTO DE NAVIDAD	1951	BRIAN DESMOND HURT
CUENTO DE NAVIDAD	1977	MOIRA ARMSTRONG
CUERPO Y ALMA	1947	ROBERT ROSSEN
CUMBRES BORRASCOSAS	1939	W. WYLER
CURVAS PELIGROSAS	1934	B. WILDER
CYRANO DE BERGERAC	1950	MICHAEL GORDON
CYRANO DE BERGERAC	1990	J. P. RAPPENAU
CHACAL	1973	FRED ZINNEBMAN
CHANTAJE EN BROADWAY	1957	ALEXANDER MACKENDRICK
CHAPLIN	1992	RICHARD ATTEMBOROUGH
CHARADA	1963	STANLEY DONEN
CHARLIE Y LA FÁBRICA DE CHOCOLATE	2005	TIM BURTON
CHE GUERRILLA	2008	STEVEN SODERBERGH
CHICAGO	2002	ROB MARSHALL
CHINATOWN	1974	ROMAN POLANSKY
CHOCOLAT	2000	LASSE HALLSTROM
DAMA POR UN DÍA	1933	FRANK CAPRA
DANIEL BOONE	1936	DAVID HOWARD
DANZAD, DANZAD MALDITOS	1969	SIDNEY POLLACK
DAVID COPPERFIELD	1935	GEORGE CUKOR
DE AQUÍ A LA ETERNIDAD	1953	FRED ZINNEBMAN
DE PRESIDIO A PRIMERA PÁGINA	1977	STANLEY KRAMER
DE RATONES Y HOMBRES	1992	GARY SINISE
DE REPENTE	1954	LEWIS ALLEN
DE REPENTE EL ÚLTIMO VERANO	1959	J.L. MANKIEWICZ

DEFENSA. DELIVERANCE	1973	JOHN BOOMAN
DELICATESSEN	1991	J.P. JEUNET // MARC CARO
DELITOS Y FALTAS	1989	WOODY ALLEN
DEMENTIA 13	1963	FRANCIS FORD COPPOLA
DEPREDADOR	1987	JOHN MCTIERNAN
DERSU UZALA	1974	AKIRA KUROSAWA
DESAFIO TOTAL	1990	PAUL VERHOEVEN
DESAYUNO CON DIAMANTES	1961	BLAKE EDWARDS
DESCALZOS POR EL PARQUE	1967	GENE SACKS
DESCUBRIENDO A FORRESTER	2000	GUS VAN SANT
DESCUBRIENDO NUNCA JAMÁS	2004	MARC FOSTER
DESEOS HUMANOS	1954	FRITZ LANG
DESFILÉ DE PASCUA	1948	CHARLES WALTERS
DESIERTO PINTADO	1931	HOWARD HIGGIN
DESIERTO ROJO	1964	M. ANTONIONI
DESMADRE A LA AMERICANA	1978	JOHN LANDIS
DESMONTANDO A HARRY	1997	WOODY ALLEN
DESPERTARES	1990	PENNY MARSHALL
DETOUR	1945	EDGAR G. ULMER
DÍA DE FIESTA	1948	J. TATI
DÍAS DE GLORIA	1944	JACQUES TOURNEUR
DÍAS DE VINO Y ROSAS	1962	BLAKE EDWARDS
DÍAS DEL CIELO	1978	TERRENCE MALICK
DÍAS SIN HUELLA	1945	B. WILDER
DICK TRACY	1937	RAY TAYLOR
DISTRITO APACHE	1981	DANIEL PETRIE
DIVORCIO A LA ITALIANA	1962	PIETRO GERMI
DJANGO	2012	QUENTIN TARANTINO
DOBLE ASESINATO EN LA CALLE MORGUE	1932	ROBERT FLOREY
DODGE CIUDAD SIN LEY	1939	MICHAEL CURTIZ
DON JUAN	1926	ALAN CROSLAND
DON QUIJOTE	1992	ORSON WELLES
DONDE PONGO ESTE MUERTO	1962	PEDRO L. RAMÍREZ
DOS HOMBRES Y UN DESTINO	1969	GEORGE ROY HILL
DOS MUJERES	1960	VITTORIO DE SICA
DR. ZHIVAGO	1965	DAVID LEAN
DRÁCULA	1931	TOD BROWNING
DRÁCULA	1958	TERENCE FISHER
DRÁCULA DE BRAM STOKER	1992	FRANCIS FORD COPPOLA
DRAGONES Y MAZMORRAS	2000	COURTNEY SOLOMON
DUELO AL SOL	1946	KING VIDOR
DUELO DE TITANES	1957	JOHN STURGES
DUELO EN LA ALTA SIERRA	1962	SAM PECKINPAH
DULCE PÁJARO DE JUVENTUD	1962	RICHARD BROOKS
DUNE	1984	DAVID LYNCH
E.T.	1982	STEVEN SPIELBERG
EASY RIDER	1969	DENNIS HOPPER
ECLIPSE TOTAL	1995	TAYLOR HACKFORD
ED WOOD	1994	TIM BURTON
EDUARDO MANOSTIJERAS	1990	TIM BURTON
EJECUCIÓN INMINENTE	1998	CLINT EASTWOOD
EJECUTOR	1986	JOHN IRVIN
EL ABANICO DE LADY WIDERMER	1925	ERNST LUBITSCH
EL ABANICO DE LADY WIDERMER	1949	OTTO PREMINGER
EL ABUELO	1998	J.L. GARCI
EL ACORAZADO POTEMKIN	1925	S.M. EISENSTEIN
EL ALMIRANTE ERA UNA DAMA	1950	ALBERT S. ROGELL
EL AMERICANO IMPASIBLE	2002	PHILLIP NOYCE
EL AMIGO AMERICANO	1977	WIN WENDERS
EL AMOR	1948	ROBERTO ROSSELLINI
EL ÁNGEL AZUL	1930	JOSEF VON STERNBERG
EL ÁNGEL EXTERMINADOR	1962	LUIS BUÑUEL
EL ÁNGEL Y EL PISTOLERO	1947	JAMES EDWARD GRANT
EL ANIMADOR	1950	TONY RICHARDSON
EL APARTAMENTO	1960	B. WILDER
EL ARBOL DE LA VIDA	2011	TERRENCE MALICK
EL ÁRBOL DE LA VIDA	1998	FARHAD MEHRANFAR
EL ARCA DE ORO	1941	GEORGE MARSHALL
EL ARCO DE TRIUNFO	1948	LEWIS MILESTONE
EL ATAQUE DE LOS CLONES	2002	GEORGE LUCAS
EL BAILE DE LOS MALDITOS	1958	EDWARD DMYTRYK
EL BAILE DE LOS VAMPIROS	1967	ROMAN POLANSKY

EL BANQUETE DE BODA	1993	ANG LEE
EL BAZAR DE LAS SORPRESAS	1940	ERNST LUBITSCH
EL BÍGAMO	1953	IDA LUPINO
EL BOSQUE ANIMADO	1987	J.L. CUERDA
EL BOSQUE PETRIFICADO	1965	ARCHIE MAYO
EL BUENO EL FEO Y EL MALO	1966	SERGIO LEONE
EL BUSCAVIDAS	1961	ROBERT ROSSEN
EL CABALLERO DON QUIJOTE	2002	M. GUTIERREZ ARAGÓN
EL CABALLO DE HIERRO	1924	JOHN FORD
EL CABO DEL MIEDO	1991	MARTIN SCORSESE
EL CABO DEL TERROR	1962	J.LEE THOMPSON
EL CANTOR DE JAZZ	1927	ALAN CROSLAND
EL CAÑÓN DEL PARAISO	1935	CARL PIERSON
EL CAPITÁN BLOOD	1935	MICHAEL CURTIZ
EL CAPITÁN KIDD	1945	ROWLAND V. LEE
EL CAPITÁN PANAMÁ	1952	SIDNEY SALKOW
EL CARDENAL	1963	OTTO PREMINGER
EL CARTERO SIEMPRE LLAMA DOS VECES	1946	TAY GARNETT
EL CASERÓN DE LAS SOMBRAS	1932	JAMES WHALE
EL CASO WELLS	2007	ANDREW LAU
EL CASTILLO DE DRAGONWICK	1946	J.L. MANKIEWICZ
EL CEBO	1958	LADISLAV VAJDA
EL CID	1961	ANTHONY MANN
EL CIELO PROTECTOR	1989	BERNARDO BERTOLUCCI
EL CIELO SOBRE BERLÍN	1987	WIN WENDERS
EL CIELO Y LA TIERRA	1993	OLIVER STONE
EL CISNE NEGRO	1942	HENRY KING
EL CISNE NEGRO	2010	DARREN ARONOFSKY
EL CLIENTE	1994	JOEL SCHUMACHER
EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS	1989	PETER WEIR
EL CLUB SOCIAL DE CHEYENNE	1970	GENE KELLY
EL COCHECITO	1960	MARCO FERRERI
EL CÓDIGO DA VINCI	2006	RON HOWARD
EL COLECCIONISTA	1965	W. WYLER
EL COLECCIONISTA DE HUESOS	1999	PHILLIP NOYCE
EL COLEGIAL	1926	JAMES W. HORNE
EL COLOR DEL DINERO	1986	MARTIN SCORSESE
EL COLOR PÚRPURA	1985	STEVEN SPIELBERG
EL COLOSO EN LLAMAS	1974	JOHN GUILLERMIN // I. ALLEN
EL COMISARIO MAIGRET	1958	JEAN DELANNOY
EL CONCIERTO	2010	RADU MIHAILEANU
EL CONFORMISTA	1970	BERNARDO BERTOLUCCI
EL CONGRESO SE DIVIERTE	1931	ERIK CHARELL
EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS	1950	B. WILDER
EL CRIMEN DE CUENCA	1979	PILAR MIRÓ
EL CRISTAL OSCURO	1982	JIM HENSON
EL CUARTO MANDAMIENTO	1942	ORSON WELLES
EL CUARTO PROTOCOLO	1987	JOHN MACKENZIE
EL CUERVO	1963	ROGER CORMAN
EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON	2008	DAVID FINCHER
EL CHICO	1917	CHARLES CHAPLIN
EL CHICO DE LA BURBUJA DE PLÁSTICO	1976	RANDAL KLEISER
EL CHIP PRODIGIOSO	1987	JOE DANTE
EL DELATOR	1935	JOHN FORD
EL DEMONIO DE LAS ARMAS	1949	LEWIS MILESTONE
EL DESAFÍO DE LAS ÁGUILAS	1969	BRIAN G. HUTTON
EL DÉSPOTA	1953	DAVID LEAN
EL DÍA DE LOS TRAMPOSOS	1970	J.L. MANKIEWICZ
EL DÍA MÁS LARGO	1962	KEN ANNALIN
EL DIABLO DIJO NO	1943	ERNST LUBITSCH
EL DIABLO SOBRE RUEDAS	1971	STEVEN SPIELBERG
EL DIARIO DE ANNA FRANK	1959	GEORGE STEVENS
EL DIARIO DE BRIDGET JONES	2001	SHARON MAGUIRE
EL DIARIO DE UNA CAMARERA	1946	JEAN RENOIR
EL DILEMA	1999	MICHAEL MANN
EL DILEMA / QUIZ SHOW	1994	ROBERT REDFORD
EL DISPUTADO VOTO DEL SR. CAYO	1986	A. GIMENEZ RICO
EL DORADO	1921	M.L'HERBIE
EL DORADO	1967	HOWARD HAWKS
EL DORADO	1987	CARLOS SAURA
EL DR. T. Y LAS MUJERES	2000	ROBERT ALTMAN
EL DR. JECKYLL Y MR HYDE	1920	JOHN S. ROBERTSON

EL EMPERADOR DEL NORTE	1973	ROBERT ALDRICH
EL ENIGMA DE GASPAR HAUSER	1974	WERNER HERZOG
EL ENIGMA DE OTRO MUNDO	1951	CHRISTIAN NYLOY
EL ENVIADO ESPECIAL	1940	ALFRED HITCHCOCK
EL ESPÍRITU BURLÓN	1948	DAVID LEAN
EL ESPÍRITU DE LA COLMENA	1973	VICTOR ERICE
EL ESPLENDOR EN LA HIERBA	1961	ELIA KAZAN
EL ESTRANGULADOR DE BOSTON	1968	RICHARD FLEISCHER
EL ESTUDIANTE DE PRAGA	1913	HENRIK GALEEN
EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO	1964	PIER PAOLO PASSOLINI
EL EXORCISTA	1973	WILLIAM FRIEDKIN
EL EXÓTICO HOTEL MARIGOLD	2011	JOHN MADDEN
EL EXPRESO DE MEDIANOCHE	1978	ALAN PARKER
EL EXTRAÑO	1946	ORSON WELLES
EL EXTRAÑO AMOR DE MARTHA IVERS	1946	LEWIS MILESTONE
EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JECKYLL	1941	VICTOR FLEMING
EL EXTRAÑO VIAJE	1964	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
EL FABULOSO ANDERSEN	1952	CHARLES VIDOR
EL FANTASMA DE CANTERVILLE	1944	JULES DASSIN
EL FANTASMA DE LA OPERA	1925	RUPERT JULIAN
EL FANTASMA DE LA OPERA	1943	ARTHUR LUBIN
EL FANTASMA VA AL OESTE	1935	RENE CLAIR
EL FANTASMA Y LA SEÑORA MUIR	1947	J.L. MANKIEWICZ
EL FESTÍN DE BABETTE	1987	GABRIEL AXE
EL FINAL DE DAMIEN	1981	GRAHAM BAKER
EL FINAL DE LA CUENTA ATRÁS	1980	DON TAYLOR
EL FORAJIDO	1943	HOWARD HUGHES
EL FORASTERO	1940	W. WYLER
EL FOTOGRAFO DEL PÁNICO	1960	MICHAEL POWELL
EL FUEGO DE LA VENGANZA	2004	TONY SCOTT
EL FUGITIVO	1947	JOHN FORD
EL GABINETE DEL DR. CALIGARI	1919	ROBERT WIENE
EL GATOPARDO	1963	LUCINO VISCONTI
EL GENERAL DE LA ROVERE	1959	ROBERTO ROSSELLINI
EL GENERAL MURIO AL AMANECER	1936	LEWIS MILESTONE
EL GOLEM	1920	P. WEGENER / CARL BOESE
EL GOLPE	1973	GEORGE ROY HILL
EL GRADUADO	1967	MIKE NICHOLS
EL GRAN CARNAVAL	1951	B. WILDER
EL GRAN DESFILE	1925	KING VIDOR
EL GRAN DICTADOR	1940	CHARLES CHAPLIN
EL GRAN FLAMARION	1945	ANTHONY MANN
EL GRAN GATSBY	1974	JACK CLAYTON
EL GRAN HALCÓN	1990	MICHAEL LEHMANN
EL GRAN JACK	1971	GEORGE SHERMAN
EL GRAN LEBOWSKI	1997	JOEL COEN
EL GRAN MCLINTOCK	1963	ANDREW V. MCLAGLEN
EL GRAN SALTO	1994	JOEL COEN
EL GRAN SILENCIO	2005	PHILIP GRONING
EL GRAN TIPO DEL NORTE	1936	JOHN G. BLYSTONE
EL GRAN ZIEGFELD	1936	ROBERT Z. LEONARD
EL GUATEQUE	1968	BLAKE EDWARDS
EL HALCÓN MALTÉS	1941	JOHN HUSTON
EL HALCÓN Y LA FLECHA	1950	JACQUES TOURNEUR
EL HÉROE ANDA SUELTO	1968	PETER BOGDANOVICH
EL HÉROE DEL RÍO	1928	B. KEATON / CHARLES REISNER
EL HÉROE SOLITARIO	1957	B. WILDER
EL HIDALGO DE LOS MARES	1951	RAOUL WALSH
EL HIJO DE LA NOVIA	2002	JUAN JOSÉ CAMPANELLA
EL HIJO DE MONTECRISTO	1940	ROWLAND V. LEE
EL HIJO DEL CAID	1926	GEORGE FITZMAURICE
EL HIJO DEL RENEGADO	1953	REG BROWN
EL HOMBRE DE ALCATRAZ	1962	JOHN FRANKENHEIMER
EL HOMBRE DE KENTUCKY	1956	BURT LANCASTER
EL HOMBRE DE LA CABINA DE CRISTAL	1975	ARTHUR HILLER
EL HOMBRE DE LA CÁMARA	1929	DZIGA VERTOV
EL HOMBRE DE LA TORRE EIFFEL	1949	BURGESS MEREDITH
EL HOMBRE DE LARAMIE	1955	ANTHONY MANN
EL HOMBRE DE LAS PISTOLAS DE ORO	1959	EDWARD DMYTRYK
EL HOMBRE DE MCKINTOSH	1973	JOHN HUSTON
EL HOMBRE DE UTAH	1934	ROBERT N. BRADBURY
EL HOMBRE DEL BOSQUE	1933	HENRY HATHAWAY



EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO	1955	OTTO PREMINGER
EL HOMBRE DEL KLAN	1974	TERENCE YOUNG
EL HOMBRE DEL TIEMPO	2005	GORE VEBINSKI
EL HOMBRE DEL TRAJE BLANCO	1951	ALEXANDER MACKENDRICK
EL HOMBRE ELEFANTE	1980	DAVID LYNCH
EL HOMBRE INVISIBLE	1933	JAMES WHALE
EL HOMBRE MOSCA	1923	F. NEWMeyer / S. TAYLOR
EL HOMBRE QUE MATO A LIBERTY WALLANCE	1962	JOHN FORD
EL HOMBRE QUE PUDO REINAR	1975	JOHN HUSTON
EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO	1934	ALFRED HITCHCOCK
EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO	1956	ALFRED HITCHCOCK
EL HOMBRE TRANQUILO	1952	JOHN FORD
EL HONOR DE LOS PRIZZI	1985	JOHN HUSTON
EL HONRADO GREMIO DEL ROBO	1962	CLIFF OWEN
EL HUNDIMIENTO	2004	OLIVER HIRSCHBIEGEL
EL ÍDOLO DE BARRO	1949	MARK ROBSON
EL ILUSIONISTA	2006	NEIL BURGER
EL IMPERIO CONTRAATACA	1980	IRVIN KERSHNER
EL IMPERIO DEL SOL	1987	STEVEN SPIELBERG
EL INCREÍBLE HOMBRE MENGUANTE	1957	JACK ARNOLD
EL INDOMABLE WILL HUNTING	1997	GUS VAN SANT
EL INGLÉS QUE SUBIÓ UNA COLINA Y BAJÓ...	1994	CHRISTOPHER MONGER
EL INOCENTE	1976	LUCINO VISCONTI
EL INSPECTOR DE LA GENERAL	1949	HENRY KOSTER
EL INTERCAMBIO	2008	CLINT EASTWOOD
EL INVISIBLE HARVEY	1950	HENRY KOSTER
EL IRLANDÉS	2011	JOHN MICHAEL MC. DONAGH
EL JARDINERO FIEL	2005	FERNANDO MEIRELLES
EL JINETE PÁLIDO	1985	CLINT EASTWOOD
EL JOROBADO DE NOTRE DAME	1923	WALLACE WORSLEY
EL JOROBADO DE NUESTRA SEÑORA	1939	WILLIAM DIETERLE
EL JOVEN LINCOLN	1939	JOHN FORD
EL JOVENCITO FRANKENSTEIN	1974	MEL BROOKS
EL JUEGO	1997	DAVID FINCHER
EL JUEGO DE HOLLYWOOD	1992	ROBERT ALTMAN
EL JUEGO DE LA SOSPECHA	1986	JONATHAN LYNN
EL JUEZ DE LA HORCA	1972	JOHN HUSTON
EL JUEZ PRIEST	1934	JOHN FORD
EL JURADO	2003	GARY FELDER
EL LABERINTO DEL FAUNO	2006	GUILLERMO DEL TORO
EL LADO BUENO DE LAS COSAS	2012	DAVID O. RUSSELL
EL LADRÓN DE BAGDAD	1924	RAOUL WALSH
EL LADRÓN DE BAGDAD	1939	MICHAEL POWELL
EL LADRÓN DE BICICLETAS	1948	VITTORIO DE SICA
EL LADRÓN DE CADÁVERES	1945	ROBERT WISE
EL LECTOR	2008	STEPHEN DALDRY
EL LEÓN DEL DESIERTO	1981	MOUSTAPHA AKKAD
EL LEÓN EN INVIERNO	1969	ANTHONY HARVEK
EL LEÓN EN INVIERNO	2003	ANDREI KONCHALOVSKY
EL LOBO	2004	MIGUEL COURTOIS
EL LOBO DE WALL STREET	2013	MARTIN SCORSESE
EL LOCO DEL PELO ROJO	1956	VICENTE MINELLI
EL LLANERO SOLITARIO	1952	GEORGE B. SEILTZ
EL MALVADO CARABEL	1955	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
EL MAQUINISTA DE LA GENERAL	1926	B. KEATON // C. BUCKMANN
EL MARAVILLOSOS MUNDO DE LOS HNOS GRIMM	1962	HENRY LEVIN // GEORGE PAL
EL MAYOR ESPECTÁCULO DEL MUNDO	1952	CECIL B. DEMILLE
EL MAYOR Y LA MENOR	1942	B. WILDER
EL MENSAJERO DEL MIEDO	2004	JONATHAN DEMME
EL MERCADER DE VENECIA	2004	MICHAEL RADFORD
EL MÉTODO	2005	MARCELO PIÑEYRO
EL MILAGRO DE ANNA SULLIVAN	1962	ARTHUR PENN
EL MILAGRO DE MORGAN'S CREEK	1943	PRESTON STURGES
EL MISMO	1931	HERBERT BRENON
EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA	1999	JUAN JOSÉ CAMPANELLA
EL MOTÍN DEL CAINE	1954	EDWARD DMYTRYK
EL MUNDO EN SUS MANOS	1952	RAOUL WALSH
EL MUNDO ESTÁ LOCO, LOCO...	1963	STANLEY KRAMER
EL MUNDO PERDIDO	1925	HARRY NOYT
EL MURO	1982	ALAN PARKER
EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN	1915	DAVID WARK GRIFFITH
EL NAVEGANTE	1924	B. KEATON // D. CRISP

EL NIÑO DEL PIJAMA DE RAYAS	2008	MARK HERMAN
EL NOMBRE DE LA ROSA	1986	J. J. ANNAUD
EL OJO DE LA AGUJA	1981	RICHARD MARQUAND
EL ORFANATO	2007	JUAN ANTONIO BAYONA
EL ORO DE MACKENNA'S	1969	J.L. THOMPSON
EL ORO DE MOSCÚ	2003	JESÚS BONILLA
EL PACIENTE INGLÉS	1996	ANTHONY MINGHELLA
EL PACTO DE LOS LOBOS	2002	CHRISTOPHE GANS
EL PADRE ES ABUELO	1951	VICENTE MINELLI
EL PADRINO 1	1972	FRANCIS FORD COPPOLA
EL PADRINO 2	1974	FRANCIS FORD COPPOLA
EL PALACIO DEL CALZADO PINKUS	1916	ERNST LUBITSCH
EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA	1934	KING VIDOR
EL PASTEL DE BODA	2010	DENYS GRANIER - DEFERRE
EL PÉNDULO DE LA MUERTE	1962	ROGER CORMAN
EL PEQUEÑO ABNER	1943	ALBERT S. ROGELL
EL PEQUEÑO LORD FOUNTLEROY	1936	JOHN CROMWELL
EL PERFUME	2007	TOM TYKWER
EL PERRO ANDALUZ	1929	LUIS BUNUEL
EL PERRO DE BASKERVILLE	1959	TERENCE FISHER
EL PERRO DE BASKERVILLE	1988	BRIAN MILLS
EL PIANISTA	2002	ROMAN POLANSKY
EL PIANO	1992	JANE CAMPION
EL PIRATA	1948	VICENTE MINELLI
EL PIRATA BARBANEGRA	1952	RAOUL WALSH
EL PIRATA NEGRO	1926	ALBERT PARKER
EL PISITO	1958	MARCO FERRERI
EL PLANETA DE LOS SIMIOS	1968	FRANKLIN J. SCHAFFNER
EL POLÍTICO	1949	ROBERT ROSSEN
EL PRECIO DE LA GLORIA	1952	JOHN FORD
EL PREMIO	1963	MARK ROBSON
EL PROCESO	1963	ORSON WELLES
EL PROCESO PARADINE	1947	ALFRED HITCHCOCK
EL PROFESOR CHIFLADO	1963	JERRY LEWIS
EL PROTEGIDO	2000	M. NIGHT SHYAMALAN
EL PUENTE DE SAN LUIS	2004	MARY MCGUCKIAN
EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI	1957	DAVID LEAN
EL QUINTETO DE LA MUERTE	1955	ALEXANDER MACKENDRICK
EL RAYO VERDE	1986	ERIC ROMMER
EL REGRESO DE LA MOMIA	2001	STEPHEN SOMMERS
EL REGRESO DE TOPPER	1941	ROY DEL RUTH
EL REGRESO DEL GANSTER	1955	LEWIS ALLEN
EL RELOJ ASESINO	1948	JOHN FARROW
EL REPARTIDOR DE HIELO	1973	JOHN FRANKENHEIMER
EL RESPLANDOR	1980	STANLEY KUBRICK
EL RETORNO DEL JEDI	1983	RICHARD MARQUAND
EL RETORNO DEL REY	2003	PETER JACKSON
EL RETRATO DE DORIAN GRAY	1945	ALBERT LEWIN
EL REY Y YO	1956	WALTER LANG
EL RIFLE Y LA BIBLIA	1975	STUART MILLAR
EL RÍO	1951	JEAN RENOIR
EL RÍO DE LA VIDA	1992	ROBERT REDFORD
EL ROSTRO DE LA MUERTE	1976	ALFRED SOLE
EL ROSTRO IMPENETRABLE	1961	MARLON BRANDO
EL SALARIO DEL MIEDO	1955	HENRI-GEORGES CLAUZOT
EL SARGENTO DE HIERRO	1986	CLINT EASTWOOD
EL SARGENTO NEGRO	1960	JOHN FORD
EL SARGENTO YORK	1941	HOWARD HAWKS
EL SECRETO DE LOS HERMANOS GRIMM	2005	TERRY GILLIAM
EL SECRETO DE LOS HERMANOS McCANN	2003	TIM McCANLIES
EL SECRETO DE SUS OJOS	2009	JUAN JOSÉ CAMPANELLA
EL SECRETO DE THOMAS CROWN	1999	JOHN MCTIERNAN
EL SECRETO DE VERA DRAKE	2004	MIKE LEIGH
EL SECRETO DE VIVIR	1936	FRANK CAPRA
EL SENTIDO DE LA VIDA	1983	TERRY GILLIAM
EL SEÑOR IBRAHIM	2003	FRANÇOIS DUPEYRON
EL SÉPTIMO SELLO	1956	INGMAR BERGMAN
EL SÉPTIMO VELO	1945	COMPTON BENNET
EL SHOW DE TRUMAN	1998	PETER WEIR
EL SIGNO DE LA CRUZ	1932	CECIL B. DEMILLE
EL SILENCIO DE LOS CORDEROS	1990	JONATHAN DEMME
EL SÍNDROME DE CHINA	1979	JAMES BRIDGES

EL SOL SIEMPRE BRILLA EN KENTUCKY	1953	JOHN FORD
EL SUBMARINO	1981	WOLFGANG PETERSEN
EL SUEÑO DE CASANDRA	2007	WOODY ALLEN
EL SUEÑO ETERNO	1946	HOWARD HAWKS
EL SUR	1983	VICTOR ERICE
EL SUREÑO	1945	JEAN RENOIR
EL TAMBOR DE HOJALATA	1979	VOLKER SCHLONDORFF
EL TEMIBLE BURLÓN	1952	ROBERT SIODMAK
EL TERCER HOMBRE	1949	CAROL REED
EL TESORO DE SIERRA MADRE	1948	JOHN HUSTON
EL TESORO DE SIR ARNE	1919	MAURITZ STILLER
EL TORMENTO Y EL ÉXTASIS	1965	CAROL REED
EL TREN	1965	JOHN FRANKENHEIMER
EL TREN DE LAS 3:10	2008	JAMES MANGLOD
EL TREN DE LAS 4:50 A PADDINGTON	1962	GEORGE POLLOCK
EL TRIBUNAL DE LA COMEDIA	1962	JAMES HILL
EL ÚLTIMO	1924	F. W. MURNAU
EL ÚLTIMO BAILARIN DE MAO	2009	BRUCE BERESFORD
EL ÚLTIMO EMPERADOR	1987	BERNARDO BERTOLUCCI
EL ÚLTIMO GRAN DÍA	2009	AARON SCHNEIDER
EL ÚLTIMO GRAN MAGO	2007	GILLIAN ARMSTRONG
EL ÚLTIMO HOMBRE DEL VALLE	1949	EDWIN L. MARIN
EL ÚLTIMO HOMBRE VIVO	1971	BORIS SAGAL
EL ÚLTIMO MAGNATE	1976	ELIA KAZAN
EL ÚLTIMO MOHICANO	1992	MICHAEL MANN
EL ÚLTIMO REFUGIO	1941	RAOUL WALSH
EL ÚLTIMO REY DE ESCOCIA	2006	KEVIN MCDONALD
EL ÚLTIMO SHOW	2006	ROBERT ALTMAN
EL ÚLTIMO TANGO EN PARÍS	1972	BERNARDO BERTOLUCCI
EL ÚLTIMO TREN A GUNHILL	1959	JOHN STURGES
EL VALS DEL EMPERADOR	1948	B. WILDER
EL VALLE DE ELAH	2007	PAUL HAGGIS
EL VALLE DE LA VENGANZA	1951	RICHARD THORPE
EL VALLE DE LA VIOLENCIA	1965	ANDREW V. MCLAGLEN
EL VERDUGO	1963	J.L. GARCÍA BERLANGA
EL VIAJE ALUCINANTE	1966	RICHARD FLEISCHER
EL VIEJO Y EL MAR	1990	JUD TAYLOR
EL VIENTO	1928	VICTOR SJOSTROM
EL VIENTO QUE AGITABA LA CEBADA	2006	KEN LOACH
EL VIOLINISTA EN EL TEJADO	1971	NORMAN JEWISON
EMPIEZA EL ESPECTÁCULO	1979	BOB FOSSE
EN ALAS DE LA DANZA	1936	GEORGE STEVENS
EN ALGÚN LUGAR DE LA MEMORIA	2007	MIKE BINDER
EN BANDEJA DE PLATA	1966	B. WILDER
EN BUSCA DE BOBBY FISCHER	1993	STEVEN ZAILLIAN
EN BUSCA DE LA FELICIDAD	2006	GABRIELE MUCCINO
EN BUSCA DEL FUEGO	1981	J. J. ANNAUD
EN EL CALOR DE LA NOCHE	1967	NORMAN JEWISON
EN EL ESTANQUE DORADO	1981	MARK RYDELL
EN EL NOMBRE DEL PADRE	1993	JIM SHERIDAN
EN LA LÍNEA DE FUEGO	1993	WOLFGANG PETERSEN
EN TIERRA HOSTIL	2008	KATHRYN BIGELOW
ENCADENADOS	1946	ALFRED HITCHCOCK
ENCRUCIJADA DE ODIOS	1947	EDWARD DMYTRYK
ENCUENTRO EN LA NOCHE	1952	FRITZ LANG
ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE	1977	STEVEN SPIELBERG
ENEMIGO A LAS PUERTAS	2001	J. J. ANNAUD
ENEMIGO PÚBLICO	1931	WILLIAM A. WELLMAN
ENEMIGO PÚBLICO	1998	TONY SCOTT
ENEMIGOS PÚBLICOS	2009	MICHAEL MANN
ENHORABUENA. ¡HA SIDO NIÑO!	1971	WILLIAM A. GRAHAM
ENRIQUE V	1944	LAURENCE OLIVIER
ENRIQUE V	1990	KENNETH BRANAGH
ENSAYO DE LA ORQUESTA	1978	FEDERICO FELLINI
ENTRE COPAS	2004	ALEXANDER PAYNE
ENTREACTO	1924	RENE CLAIR
ERASE UNA VEZ AMÉRICA	1984	SERGIO LEONE
ERASERHEAD	1982	DAVID LYNCH
ERIN BROCKOVICH	2000	STEVEN SODERBERGH
ESA PAREJA FELIZ	1951	J.L. GARCÍA BERLANGA
ESCARLATA Y NEGRO	1981	JERRY LONDON
ESCONDIDOS EN BRUJAS	2007	MARTIN MCDONAGH

ESCRITO SOBRE EL VIENTO	1956	DOUGLAS SIRK
ESENCIA DE MUJER	1991	MARTIN BREST
ESOS TRES	1936	W. WYLER
ESPARTACO	1960	STANLEY KUBRICK
ESPÉrame EN EL CIELO	1987	ANTONIO MERCERO
ESTA NOCHE O NUNCA	1931	MERVYN LE ROY
ESTA TIERRA ES MÍA	1943	JEAN RENOIR
ESTACIÓN TERMINI	1952	VITTORIO DE SICA
ESTADO DE SITIO	2000	EDWARD ZWICK
ESTAMBUL	1942	NORMAN FOSTER
ETERNAMENTE TUYA	1939	TAY GARNETT
EUROPA 1951	1951	ROBERTO ROSSELLINI
EVA AL DESNUDO	1950	J.L. MANKIEWICZ
EVASIÓN O VICTORIA	1981	JOHN HUSTON
EVIL	2003	MICHAEL HAFSTROM
EXCALIBUR	1981	JOHN BOOMAN
ÉXITO A CUALQUIER PRECIO	2007	JAMES FOLEY
EXTRANOS EN UN TREN	1951	ALFRED HITCHCOCK
EYES WIDE SHUT	1999	STANLEY KUBRICK
FALSAS APARIENCIAS	1999	JONATHAN LYNN
FALSO CULPABLE	1956	ALFRED HITCHCOCK
FALLEN	1998	GREGORY HOBLIT
FAMILY MAN	2000	BRETT RATNER
FANTASMA DEL PASADO	1996	ROB REINER
FANTOMAS. EL HOMBRE DE LA GUILLOTINA	1913	LOUIS FEUILLADE
FARGO	1996	JOEL COEN
FAUSTINA	1957	J.L. SAENZ DE HEREDIA
FAUSTO	1926	F. W. MURNAU
FBI CONTRA EL IMPERIO DEL CRIMEN	1959	MERVYN LE ROY
FEDORA	1978	B. WILDER
FELIZ NAVIDAD	2005	CHRISTIAN CARION
FESTIVAL CHAPLIN	1947	CHARLES CHAPLIN
FIEBRE DEL SÁBADO NOCHE	1977	JOHN BADHAM
FILADELFIA	1993	JONATHAN DEMME
FITZCARRALDO	1982	WERNER HERZOG
FLASH GORDON CONQUISTA EL UNIVERSO	1940	FORD BEE / RAY TAYLOR
FOOTLOOSE	1984	HERBERT ROSS
FORAJIDOS	1946	ROBERT SIODMAK
FORAJIDOS DE LEYENDA	1980	WALTER HILL
FOREST GUMP	1994	ROBERT ZEMECKIS
FORT APACHE	1948	JOHN FORD
FOUR ROOMS	1995	QUENTIN TARANTINO
FRANCISCO JUGLAR DE DIOS	1950	ROBERTO ROSSELLINI
FRANKENSTEIN	1931	JAMES WHALE
FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY	1994	KENNETH BRANAGH
FRAUDE	1975	ORSON WELLES
FREQUENCY	2000	GREGORY HOBLIT
FRENCH CONNECTION	1971	WILLIAM FRIEDKIN
FRENESI	1972	ALFRED HITCHCOCK
FRESAS SALVAJES	1956	INGMAR BERGMAN
FUEGO EN EL CUERPO	1981	LAWRENCE KASDAN
FUEROS HUMANOS	1933	FRANK BORZAGE
FUERZA BRUTA	1947	JULES DASSIN
FUGITIVOS	1958	STANLEY KRAMER
FUGITIVOS DE LA NOCHE	1960	ROBERTO ROSSELLINI
FULL MONTY	1997	PETER COTTANEO
FUNNY GAMES	2007	MICHAEL HANEKE
FUNNY GIRL	1968	W. WYLER
FURIA	1936	FRITZ LANG
GANDHI	1982	RICHARD ATTEMBOROUGH
GANGS OF NEW YORK	2002	MARTIN SCORSESE
GARRAS HUMANAS	1927	TOD BROWNING
GENTE CON CLASE	2000	ERIC STYLES
GENTE CORRIENTE	1980	ROBERT REDFORD
GIGANTE	1956	GEORGE STEVENS
GIGI	1958	VICENTE MINELLI
GILDA	1946	CHARLES VIDOR
GINGER Y FRED	1986	FEDERICO FELLINI
GIRO INESPERADO	2004	PHILIP KAUFMAN
GIULETTA DE LOS ESPÍRITUS	1965	FEDERICO FELLINI
GLADIATOR	2000	RIDLEY SCOTT
GLORIA DE UN DÍA	1933	LOWELL SHERMAN

GODSFORD PARK	2001	ROBERT ALTMAN
GOLFUS DE ROMA	1966	RICHARD LESTER
GOMORRA	2008	MATTEO GARRONE
GOODBYE LENIN	2003	WOLFGANG BECKER
GORILAS EN LA NIEBLA	1988	MICHAEL APTED
GRAN HOTEL	1932	EDMUND GOULDING
GRAN TORINO	2008	CLINT EASTWOOD
GRANUJAS A TODO RITMO	1980	JOHN LANDIS
GRANUJAS DE MEDIO PELO	2000	WOODY ALLEN
GREYSTOKE LA LEYENDA DE TARZÁN	1984	HUGH HUDSON
GRIFFITH. CORTOS 2	1912	DAVID WARK GRIFFITH
GRITA LIBERTAD	1987	RICHARD ATTEMBOROUGH
GRUPO SALVAJE	1969	SAM PECKINPAH
GUERRA Y PAZ	1956	KING VIDOR
GUNGA DIN	1939	GEORGE STEVENS
HA LLEGADO EL ÁGUILA	1976	JOHN STURGES
HA NACIDO UNA ESTRELLA	1937	WILLIAM A. WELLMAN
HABEMUS PAPAM	2011	NANNI MORETTI
HACIA RUTAS SALVAJES	2008	SEAN PENN
HALLELUJA	1929	KING VIDOR
HAMLET	1948	LAURENCE OLIVIER
HAMLET	1990	FRANCO ZEFIRELLI
HAMPA DORADA	1930	MERVYN LE ROY
HAN HECHO DE MI UN CRIMINAL	1939	BUSBY BERKELEY
HANNA Y SUS HERMANAS	1986	WOODY ALLEN
HAROLD LLOYD CORTOS 2	1920	HAL ROACH
HARPER INVESTIGADOR PRIVADO	1966	JACK SMIGHT
HARRY EL SUCIO	1971	DON SIEGEL
HARRY POTTER EL CÁLIZ DE FUEGO	2005	MIKE NEWELL
HARRY POTTER EL MISTERIO DEL PRÍNCIPE	2009	DAVID YATES
HARRY POTTER EL PRISIONERO DE AZKABAN	2004	ALFONSO CUARON
HARRY POTTER LA CÁMARA SECRETA	2002	CHRIS COLUMBUS
HARRY POTTER LA ORDEN DEL FÉNIX	2007	DAVID YATES
HARRY POTTER LA PIEDRA FILOSOFAL	2001	CHRIS COLUMBUS
HARRY POTTER. LAS RELIQUIAS DE LA MUERTE I	2010	DAVID YATES
HARRY POTTER. LAS RELIQUIAS DE LA MUERTE II	2011	DAVID YATES
HASTA QUE LLEGÓ SU HORA	1968	SERGIO LEONE
HAZ LO QUE DEBAS	1989	SPIKE LEE
HEAT	1995	MICHAEL MANN
HELLO, DOLLY	1969	GENE KELLY
HIJOS DE LOS HOMBRES	2006	ALFONSO CUARON
HIJOS DE UN DIOS MENOR	1986	RANDA HAINES
HIROSHIMA MON AMOUR	1974	CLAUDE CHABROL
HISTORIA DE DOS CIUDADES	1935	JACK CONWAY
HISTORIA DE UN DETECTIVE	1944	EDWARD DMYTRYK
HISTORIA DE UNA CIUDAD	1951	ARTHUR PIERSON
HISTORIAS DE FILADELFIA	1940	GEORGE CUKOR
HISTORIAS DE LA RADIO	1955	J.L. SAENZ DE HEREDIA
HITCHCOCK	2012	SACHA GERVASI
HITLER, EL REINADO DEL MAL	2003	CHRISTIAN DUGUAY
HOBBIT. UN VIAJE INESPERADO	2012	PETER JACKSON
HOBBIT.2. LA DESEPERACIÓN DE SMAUG	2013	PETER JACKSON
HOMICIDIO EN PRIMER GRADO	1995	MARC ROCCO
HORAS DESESPERADAS	1955	W. WYLER
HORIZONTES DE GRANDEZA	1958	W. WYLER
HORIZONTES PERDIDOS	1937	FRANK CAPRA
HOTEL RWANDA	2004	TERRY GEORGE
HYSTERIA	2011	TANYA WEXLER
IMAGING ARGENTINA	2003	CHRISTOPHER HAMPTON
IN & OUT	1997	FRANK OZ
INDIANA J. EL TEMPLO MALDITO	1984	STEVEN SPIELBERG
INDIANA J. EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA	1981	STEVEN SPIELBERG
INDIANA J. LA CIUDAD DE LA CALAVERA DE CRISTAL	2008	STEVEN SPIELBERG
INDIANA J. LA ÚLTIMA CRUZADA	1989	STEVEN SPIELBERG
INDISCRETA	1931	LEO MCCAREY
INDISCRETA	1958	STANLEY DONEN
INDOCHINA	1991	REGIS WARGNIER
INFIERNO DE COBARDES	1972	CLINT EASTWOOD
INFILTRADOS	2006	MARTIN SCORSESE
INOCENCIA Y JUVENTUD	1937	ALFRED HITCHCOCK
INSEPARABLES	1988	DAVID CRONENBERG
INSTINTO	1999	JOHN TURTELTAUB

INSTINTO BÁSICO	1992	PAUL VERHOEVEN
INTOCABLE	2011	E.TOLEDANO - O.NAKACHE
INTOLERANCIA	1916	DAVID WARK GRIFFITH
INVICTUS	2009	CLINT EASTWOOD
IRMA LA DULCE	1963	B. WILDER
IVAN EL TERRIBLE.I	1940	S.M. EISENSTEIN
IVAN EL TERRIBLE.II	1940	S.M. EISENSTEIN
IVANHOE	1952	RICHARD THORPE
J. EDGAR	2011	CLINT EASTWOOD
JACK EL DESTRIPIADOR	1944	JOHN BRAHM
JEAN EYRE	2011	CARY FUKUNAGA
JEFES	1983	JERRY LONDON
JESUCRISTO SUPERSTAR	1973	NORMAN JEWISON
JESÚS DE NAZARET	1977	FRANCO ZEFIRELLI
JEZABEL	1938	W. WYLER
JFK CASO ABIERTO	1991	OLIVER STONE
JOHN ENGLISH	2003	PETER HOWITT
JOHN Q	2002	NICK CASSAVETES
JOHNNY GUITAR	1953	NICHOLAS RAY
JUAN NADIE	1941	FRANK CAPRA
JUAREZ	1939	WILLIAM DIETERLE
JULIO CESAR	1953	J.L. MANKIEWICZ
JUMANJI	1995	JOE JOHNSTON
JUVENTUD AMBICIOSA	1943	E.H. GRIFFITH
K-19	2002	KATHRYN BIGELOW
KHARTUM	1966	BASIL DEARDEN
KILL BILL 1	1999	QUENTIN TARANTINO
KING KONG	1933	E.SCHOEDSAK / M. C. COOPER
KISS KISS BANG	2005	SHANE BLACK
KRAKATOA AL ESTE DE JAVA	1969	B.L. KOWALSKI
KRAMER CONTRA KRAMER	1979	ROBERT BENTON
L'ATALANTE	1934	JEAN VIGO
LA 8ª MUJER DE BARBA AZUL	1938	ERNST LUBITSCH
LA ALDEA MALDITA	1930	FLORIAN REY
LA AMENAZA FANTASMA	1999	GEORGE LUCAS
LA AVENTURA DEL POSEIDÓN	1972	RONALD NEAME
LA AVENTURA MALGACHE	1944	ALFRED HITCHCOCK
LA BANDA NOS VISITA	2008	ERAN KOLIRIN
LA BARRERA INVISIBLE	1947	ELIA KAZAN
LA BATALLA DE LAS COLINAS DEL WHISKY	1965	JOHN STURGES
LA BATALLA DE LOS SEXOS	1959	CH. CRICHTON
LA BATALLA DEL RÍO DE LA PLATA	1956	MICHAEL POWELL
LA BELLA Y LA BESTIA	1949	JEAN COCTEAU
LA BESTIA DEL REINO	1977	TERRY GILLIAM
LA BESTIA HUMANA	1938	JEAN RENOIR
LA BODA DE MI MEJOR AMIGO	1997	P.J. HOGAN
LA BODA DEL MONZÓN	2003	MIRA NAIR
LA BOLA DE FUEGO	1941	HOWARD HAWKS
LA BURLA DEL DIABLO	1953	JOHN HUSTON
LA BÚSQUEDA 1	2004	JOHN TURTELTAUB
LA BÚSQUEDA 2	2007	JOHN TURTELTAUB
LA CABAÑA DEL TÍO TOM	1965	GEZA VON RADVANYI
LA CAÍDA DE LA CASA USHER	1928	JEAN EPSTEIN
LA CAÍDA DE LOS DIOSES	1970	LUCINO VISCONTI
LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO	1964	ANTHONY MANN
LA CAJA DE PANDORA	1928	G.W. PABST
LA CALUMNIA	1961	W. WYLER
LA CARGA DE LA BRIGADA LIGERA	1936	MICHAEL CURTIZ
LA CARRERA DEL SIGLO	1965	BLAKE EDWARDS
LA CARRETA FANTASMA	1920	VICTOR SJOSTROM
LA CARTA	1940	W. WYLER
LA CASA DE LOS ESPÍRITUS	1993	BILLI AUGUST
LA CASA DEL LAGO	2006	ALEJANDRO AGRESTI
LA CASA DEL MIEDO	1945	ROY WILLIAM NEILL
LA CASA ELECTRICA	1922	B. KEATON // E. CLINE
LA CASA EN LA SOMBRA	1951	NICHOLAS RAY
LA CASA ENCANTADA	1943	WILLIAM BEAUDINE
LA CASA NÚMERO 322	1954	RICHARD QUINE
LA CASA ROJA	1947	DELMER DAVES
LA CAZA	1965	CARLOS SAURA
LA CENA DE LOS ACUSADOS	1934	W.S. VAN DYKE
LA CENA DE LOS IDIOTAS	1998	FRANCIS VEBER

LA CINTA BLANCA	2009	MICHAEL HANEKE
LA CIUDAD DE LAS MUJERES	1980	FEDERICO FELLINI
LA CIUDAD DE LOS MUCHACHOS	1938	NORMAN TAUROG
LA CIUDAD NO ES PARA MÍ	1966	PEDRO LAZAGA
LA CIUDAD SIN LEY	1969	DON SIEGEL / ROBERT TOTTEN
LA COLINA	1965	SIDNEY LUMET
LA COLMENA	1982	MARIO CAMUS
LA COMEDIA DE LOS TERRORES	1963	JACQUES TOURNEUR
LA COMUNIDAD DEL ANILLO	2001	PETER JACKSON
LA CONDESA DESCALZA	1954	J.L. MANKIEWICZ
LA CONQUISTA DEL OESTE	1962	JOHN FORD
LA CONSPIRACIÓN	2010	ROBERT REDFORD
LA CONVERSACIÓN	1974	FRANCIS FORD COPPOLA
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN	1926	GERMAINE DULAC
LA CORONA DE HIERRO	1941	ALESSANDRO BLASETTI
LA COSTILLA DE ADÁN	1949	GEORGE CUKOR
LA CUADRILLA DE LOS ONCE	1960	LEWIS MILESTONE
LA CHAQUETA METÁLICA	1987	STANLEY KUBRICK
LA CHICA DE LONDRES	1929	ALFRED HITCHCOCK
LA DAMA DE HIERRO	2011	PHYLLIDA LLOYD
LA DAMA DE SHANGAI	1948	ORSON WELLES
LA DAMA DEL LAGO	1947	ROBERT MONTGOMERY
LA DELGADA LÍNEA ROJA	1998	TERRENCE MALICK
LA DESAPARICIÓN DEL VUELO 412	1974	JUD TAYLOR
LA DILIGENCIA	1939	JOHN FORD
LA DOLCE VITA	1960	FEDERICO FELLINI
LA DUDA	2009	JOHN PATRICK SHANLEY
LA EDAD DE LA INOCENCIA	1993	MARTIN SCORSESE
LA EDAD DE ORO	1930	LUIS BUNUEL
LA ESCALERA DE CARACOL	1946	ROBERT SIODMAK
LA ESCAPADA	1963	DINO RISI
LA ESCOPETA NACIONAL	1977	J.L. GARCÍA BERLANGA
LA ESTAFA	1915	CECIL B. DEMILLE
LA ESTRELLA DEL NORTE	1943	LEWIS MILESTONE
LA ESTRELLA DEL VARIEDADES	1943	WILLIAM A. WELLMAN
LA EXTRAÑA MUJER	1946	EDGAR G. ULMER
LA EXTRAÑA PAREJA	1968	GENE SACKS
LA FAMILIA	1987	ETTORE SCOLA
LA FAMILIA ADAMS LA TRADICIÓN CONTINÚA	1993	BARRY SONNENFELD
LA FAMILIA ADDAMS	1991	BARRY SONNENFELD
LA FIERA DE MI NIÑA	1938	HOWARD HAWKS
LA FUENTE DE LAS MUJERES	2011	RADU MIHAILEANU
LA FUERZA DEL CARÍÑO	1983	JAMES L. BROOKS
LA FUGA DE ALCATRAZ	1979	DON SIEGEL
LA FUGA DE TARZÁN	1936	RICHARD THORPE
LA FUGITIVA	1950	NORMAN FOSTER
LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC	1958	RICHARD BROOKS
LA GRAN AVENTURA DE SILVIA	1936	GEORGE CUKOR
LA GRAN BOUFFE	1973	MARCO FERRERI
LA GRAN EVASIÓN	1963	JOHN STURGES
LA GRAN FAMILIA	1962	FERNANDO PALACIOS
LA GRAN ILUSIÓN	1937	JEAN RENOIR
LA GRAN PRUEBA	1956	W. WYLER
LA GUERRA DE CHARLIE WILSON	2007	MIKE NICHOLS
LA GUERRA DE LAS GALAXIAS	1977	GEORGE LUCAS
LA GUERRA DE LOS MUNDOS	1953	BYRON HASKIN
LA HEREDERA	1949	W. WYLER
LA HIJA DE RYAN	1970	DAVID LEAN
LA HISTORIA INTERMINABLE	1984	WOLFGANG PETERSEN
LA HISTORIA MÁS GRANDE JAMÁS CONTADA	1965	GEORGE STEVENS
LA HOGUERA DE LAS VANIDADES	1990	BRIAN DE PALMA
LA HORDA MALDITA	1933	HENRY HATHAWAY
LA HUELGA	1924	S.M. EISENSTEIN
LA HUELLA	1972	J.L. MANKIEWICZ
LA HUIDA	1972	SAM PECKINPAH
LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO	1952	ANTHONY ASHQUITH
LA INVASIÓN DE LOS LADRONES DE CUERPOS	1956	DON SIEGEL
LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS	1978	PHILIP KAUFMAN
LA INVENCION DE HUGO	2011	MARTIN SCORSESE
LA ISLA DE LAS CABEZAS CORTADAS	1995	RENNY HARLIN
LA ISLA DEL TESORO	1934	VICTOR FLEMING
LA ISLA DEL TESORO	1950	BYRON HASKIN

LA ISLA DEL TESORO	1989	FRASER C. HESTON
LA JAULA DE ORO	1931	FRANK CAPRA
LA JAURIA HUMANA	1966	ARTHUR PENN
LA JOVEN DE LA PERLA	2004	PETER WEBBER
LA JOVEN JEAN AUSTIN	2007	JULIAN JARROLD
LA JOYA DEL NILO	1985	LEWIS TEAGUE
LA JUNGLA DE ASFALTO	1950	JOHN HUSTON
LA JUNGLA DE CRISTAL 1	1987	JOHN MCTIERNAN
LA JUNGLA DE CRISTAL 2	1990	RENNY HARLIN
LA JUNGLA DE CRISTAL 3. LA VENGANZA	1995	JOHN MCTIERNAN
LA JUNGLA DE CRISTAL 4.0	2007	LEN WISEMAN
LA KERMESSE HEROICA	1935	JACQUES FEYDER
LA LEGIÓN DE LOS HOMBRES SIN ALMA	1932	VICTOR HALPERING
LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS	1999	J.L. CUERDA
LA LEY	1959	JULES DASSIN
LA LEY DE LA CALLE	1983	FRANCIS FORD COPPOLA
LA LEY DE LA FUERZA	1952	FÉLIX E. FEIST
LA LEY DE LA HOSPITALIDAD	1923	B. KEATON // J.C. BLYSTONE
LA LEY DEL MÁS FUERTE	1975	W.R.FASSBINDER
LA LEY DEL REVOLVER	1938	LESLEY SELANDER
LA LEY DEL SILENCIO	1954	ELIA KAZAN
LA LEYENDA DE COSTA BERLING	1924	MAURITZ STILLER
LA LEYENDA DEL INDOMABLE	1967	STUART ROSENBERG
LA LEYENDA DEL PIANISTA EN EL OCEANO	1999	GIUSEPPE TORNATORE
LA LISTA DE SCHINDLER	1993	STEVEN SPIELBERG
LA LOBA	1941	W. WYLER
LA LOCA ACADEMIA DE POLICÍA	1984	HUGH WILSON
LA LOCA EVASIÓN	1974	STEVEN SPIELBERG
LA LOCA HISTORIA DEL MUNDO	1981	MEL BROOKS
LA LOCURA DEL REY JORGE	1994	NICHOLAS HYTNER
LA LUNA	1979	BERNARDO BERTOLUCCI
LA LUZ DEL FIN DEL MUNDO	1971	KEVIN BILLINTON
LA LLAVE DE SARAH	2010	GILLES PAQUET BRENNER
LA MADRE	1926	VSIEVOLOD PUDOVKIN
LA MALDICIÓN DE DAMIEN	1978	DON TAYLOR
LA MARCA DEL VAMPIRO	1935	TOD BROWNING
LA MARCA DEL ZORRO	1920	FRED NIBLO
LA MÁSCARA	1994	CHUC RUSSELL
LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA	1964	ROGER CORMAN
LA MATANZA DE SAN VALENTÍN	1967	ROGER CORMAN
LA MELODÍA DE BROADWAY	1929	HENRY BEAUMONT
LA MILLA VERDE	1999	FRANK DARABONT
LA MISIÓN	1986	ROLAND JOFFE
LA MOMIA	1932	KARL FREUND
LA MOMIA	1959	TERENCE FISHER
LA MOMIA	1999	STEPHEN SOMMERS
LA MUERTE DE UN CICLISTA	1955	JUAN A. BARDEM
LA MUERTE DE UN VIAJANTE	1985	VOLKER SCHLONDORFF
LA MUERTE DE VACACIONES	1934	MITCHELL LEISEN
LA MUERTE OS SIENTA TAN BIEN	1992	ROBERT ZEMECKIS
LA MUJER DEL AÑO	1942	GEORGE STEVENS
LA MUJER DEL CUADRO	1944	FRITZ LANG
LA MUJER DEL OBISPO	1950	HENRY KOSTER
LA MUJER EN LA LUNA	1929	FRITZ LANG
LA MUJER MILAGRO	1931	FRANK CAPRA
LA MUJER PANTERA	1942	JACQUES TOURNEUR
LA MUJER PIRATA	1951	JACQUES TOURNEUR
LA NARANJA MECÁNICA	1971	STANLEY KUBRICK
LA NOCHE	1961	M. ANTONIONI
LA NOCHE AMERICANA	1973	J. F. TRUFFAUT
LA NOCHE DE LOS GIRASOLES	2006	JORGE SÁNCHEZ CABEZUDO
LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES	1968	GEORGE A. ROMERO
LA NOCHE DE SAN LORENZO	1982	PAOLO Y VITTORIO TAVIANI
LA NOCHE DEL CAZADOR	1955	CHARLES LAUGHTON
LA NOCHE DEL DEMONIO	1958	JACQUES TOURNEUR
LA NOVIA CADÁVER	2005	TIM BURTON
LA NOVIA DE FRANKENSTEIN	1935	JAMES WHALE
LA NOVIA ERA ÉL	1949	HOWARD HAWKS
LA PALABRA / ORDET	1955	C.T. DREYER
LA PANTERA ROSA	1963	BLAKE EDWARDS
LA PANTERA ROSA ATACA DE NUEVO	1976	BLAKE EDWARDS
LA PARADA DE LOS MONSTRUOS	1932	TOD BROWNING



LA PAREJA DEL AÑO	2001	JOE ROTH
LA PASIÓN	2004	MEL GIBBS
LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO	1928	C.T. DREYER
LA PASIÓN DE LOS FUERTES	1946	JOHN FORD
LA PATRULLA DEL CORONEL JACKSON	1945	EDWARD DMYTRYK
LA PATRULLA PERDIDA	1934	JOHN FORD
LA PEQUEÑA PRINCESA	1939	WALTER LANG
LA PEQUEÑA TIENDA DE LOS HORRORES	1960	ROGER CORMAN
LA PESCA DE SALMÓN EN EL YEMEN	2011	LASSE HALLSTROM
LA PÍCARA PURITANA	1937	LEO MCCAREY
LA PRESA (HUNTED)	2003	WILLIAM FRIEDKIN
LA PROFECÍA	1976	RICHARD DONNER
LA QUIMERA DE ORO	1925	CHARLES CHAPLIN
LA RED SOCIAL	2010	DAVID FINCHER
LA REINA DE ÁFRICA	1951	JOHN HUSTON
LA REINA DE NEW YORK	1937	WILLIAM A. WELLMAN
LA ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO	1985	WOODY ALLEN
LA RUPTURA	1970	CLAUDE CHABROL
LA SAL DE LA TIERRA	1954	HERBERT BIBERMAN
LA SEMILLA DEL DIABLO	1968	ROMAN POLANSKY
LA SENSACIÓN DE PARÍS	1938	HENRY KOSTER
LA SEÑORA MINIVER	1942	W. WYLER
LA SOGA	1948	ALFRED HITCHCOCK
LA SOMBRA DE FRANKENSTEIN	1939	ROWLAND V. LEE
LA SOMBRA DE UNA DUDA	1943	ALFRED HITCHCOCK
LA STRADA	1954	FEDERICO FELLINI
LA TABERNA DEL IRLANDÉS	1959	JOHN FORD
LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA	1955	B. WILDER
LA TERMINAL	2004	STEVEN SPIELBERG
LA TERRA TREMA (DEI MARE)	1947	LUCINO VISCONTI
LA TERRAZA	1980	ETTORE SCOLA
LA TIENDA DE LOS HORRORES	1986	FRANK OZ
LA TIERRA PROMETIDA	1949	WILLIAM D. RUSSELL
LA TORRE DE LOS 7 JOROBADOS	1944	E. NEVILLE
LA TRAMA	1976	ALFRED HITCHCOCK
LA TUMBA DE LIGEIA	1965	ROGER CORMAN
LA TUMBA DEL EMPERADOR DRAGÓN	2008	ROB COHEN
LA TUMBA INDIA	1959	FRITZ LANG
LA ÚLTIMA NOCHE DE BORIS GRUCHENKO	1975	WOODY ALLEN
LA ÚLTIMA PELÍCULA	1971	PETER BOGDANOVICH
LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO	1988	MARTIN SCORSESE
LA ÚLTIMA VEZ QUE VI PARÍS	1954	RICHARD BROOKS
LA VAQUILLA	1985	J.L. GARCÍA BERLANGA
LA VENGANZA DE DON MENDO	1965	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
LA VENGANZA DE LOS SITH	2005	GEORGE LUCAS
LA VENGANZA DE UN HOMBRE LLAMADO CABALLO	1976	IRVIN KERSHNER
LA VENTANA INDISCRETA	1954	ALFRED HITCHCOCK
LA VERBENA DE LA PALOMA	1935	BENITO PEROJO
LA VÍA LÁCTEA	1936	LEO MCCAREY
LA VIDA DE BRIAN	1979	TERRY JONES
LA VIDA DE EMILE ZOLA	1937	WILLIAM DIETERLE
LA VIDA DE PI	2012	ANG LEE
LA VIDA ES BELLA	1997	ROBERTO BENIGNI
LA VIDA FUTURA	1936	W. CAMERON MENZIES
LA VIDA PRIVADA DE ELISABETH Y ESSEX	1939	MICHAEL CURTIZ
LA VIDA PRIVADA DE ENRIQUE VIII	1933	ALEXANDER KORDA
LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES	1970	B. WILDER
LA VIDA SECRETA DE LAS ABEJAS	2008	GINA PRINCE-BYTHEWOOD
LA VIUDA ALEGRE	1934	ERNST LUBITSCH
LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DÍAS	1956	MICHAEL ANDERSON
LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DÍAS	2004	FRANK CORACI
LADRONES DE TRENES	1973	BURT KENNEDY
LADY L	1965	PETER USTINOV
LANZA ROTA	1954	EDWARD DMYTRYK
LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE	1962	SIDNEY LUMET
LAS 13 ROSAS	2007	EMILIO MONEZ LÁZARO
LAS AVENTURAS DE HUCKLEBERRY FINN	1960	MICHAEL CURTIZ
LAS AVENTURAS DE HUCKLEBERRY FINN	1993	STEPHEN SOMMERS
LAS AVENTURAS DE JACK LONDON	1943	ALFRED SANTELL
LAS AVENTURAS DE JEREMIAH JOHNSON	1972	SIDNEY POLLACK
LAS AVENTURAS DE PRISCILA	1994	STEPHAN ELLIOT
LAS AVENTURAS DEL BARÓN MUNCHAUSSEN	1943	JOSEF VON BAKY

LAS AVENTURAS DEL BARÓN MUNCHAUSSEN	1989	TERRY GILLIAM
LAS BANDERAS DE NUESTROS PADRES	2006	CLINT EASTWOOD
LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO	1983	JAIME CHÁVARRI
LAS CALLES DE LA CIUDAD	1931	ROUBEN MAMOULIAN
LAS CENIZAS DE ÁNGELA	1999	ALAN PARKER
LAS CRÓNICAS DE NARNIA. EL LEÓN...	2005	ANDREW ADAMSON
LAS CRUZADAS	1935	CECIL B. DEMILLE
LAS CUATRO PLUMAS	1977	DON SHARP
LAS CHICAS DE LA SEXTA PLANTA	2010	PHILIPPE LE GUAY
LAS DAMAS DEL TEATRO	1937	GREGORY LA CAVA
LAS DOS HUÉRFANAS	1921	DAVID WARK GRIFFITH
LAS DOS TORRES	2002	PETER JACKSON
LAS FLORES DEL DIABLO	1966	TERENCE YOUNG
LAS HORAS	2002	STEPHEN DALDRY
LAS INVASIONES BÁRBARAS	2003	DENYS ARCAND
LAS LARGAS VACACIONES DEL 36	1976	JAIME CAMINO
LAS MANOS DE ORLAC	1935	KARL FREUND
LAS MINAS DEL REY SALMONETE	1949	CHARLES BARTON
LAS MINAS DEL REY SALOMÓN	1950	COMPTON BENNET
LAS NIEVES DEL KILIMANJARO	1952	HENRY KING
LAS NOCHES DE CABIRIA	1957	FEDERICO FELLINI
LAS NORMAS DE LA CASA DE LA SIDRA	1999	LASSE HALLSTROM
LAS NUEVAS AVENTURAS DE TARZÁN	1935	EDWARD A. KULL
LAS RATAS	1997	A. GIMÉNEZ RICO
LAS REGLAS DEL JUEGO	1939	JEAN RENOIR
LAS SANDALIAS DEL PESCADOR	1968	MICHAEL ANDERSON
LAS TRES EDADES	1923	B. KEATON // E. CLINE
LAS TRES NOCHES DE EVA	1941	PRESTON STURGES
LAS UVAS DE LA IRA	1940	JOHN FORD
LAS VACACIONES DE MR. HULOT	1953	J. TATI
LAS VEGAS 500 MILLONES	1968	ANTONIO ISASI
LAS VÍRGENES SUICIDAS	1999	SOFIA COPPOLA
LAS ZAPATILLAS ROJAS	1948	MICHAEL POWELL
LATIDO	1946	SAM WOOD
LAURA	1944	OTTO PREMINGER
LAWRENCE DE ARABIA	1962	DAVID LEAN
LAZO SAGRADO	1939	JOHN CROMWELL
LE LLAMAN BODHI	2005	KATHRYN BIGELOW
LE TEMPESTAIRE	1947	JEAN EPSTEIN
LEAVING LAS VEGAS	2007	MIKE FIGGIS
LEONES POR CORDEROS	2007	ROBERT REDFORD
LES VAMPIRES	1915	LOUIS FEUILLADE
LEVANDO ANCLAS	1945	GEORGE SIDNEY
LEYENDAS DE PASIÓN	1994	EDWARD ZWICK
LILI MARLEEN	1956	PAUL VERHOEVEN
LINCOLN	2012	STEVEN SPIELBERG
LIRIOS DEL VALLE	1963	RALPH NELSON
LO IMPOSIBLE	2012	JUAN ANTONIO BAYONA
LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ	1939	VICTOR FLEMING
LO QUE PIENSAN LAS MUJERES	1941	ERNST LUBITSCH
LO QUE QUEDA DE DÍA	1996	JAMES IVORY
LOCO, LOCO, ASALTO AL BANCO	1974	GOWER CHAMPION
LOCOS DEL AIRE	1939	A. EDWARD SUTHERLAND
LOCURAS DE VERANO	1955	DAVID LEAN
LOLITA	1962	STANLEY KUBRICK
LORD JIM	1965	RICHARD BROOKS
LOS 10 MANDAMIENTOS	1923	CECIL B. DEMILLE
LOS 10 MANDAMIENTOS	1956	CECIL B. DEMILLE
LOS 10 NEGRITOS	1945	RENE CLAIR
LOS 12 DEL PATÍBULO	1967	ROBERT ALDRICH
LOS 400 GOLPES	1959	J. F. TRUFFAUT
LOS 7 MAGNÍFICOS	1960	JOHN STURGES
LOS AMANTES DE LA NOCHE	1949	NICHOLAS RAY
LOS AMIGOS DE PETER	1992	KENNETH BRANAGH
LOS APUROS DE UN PEQUEÑO TREN	1953	CH. CRICHTON
LOS CABALLEROS DE LA MESA CUADRADA	1975	TERRY GILLIAM
LOS CAÑONES DE NAVARONE	1961	J.L. THOMPSON
LOS COMANCHEROS	1961	MICHAEL CURTIZ
LOS CONTRABANDISTAS DEL MOONFLEET	1955	FRITZ LANG
LOS CRÍMENES DE OXFORD	2008	ALEX DE LA IGLESIA
LOS CRÍMENES DEL MUSEO DE CERA	1933	MICHAEL CURTIZ
LOS CRÍMENES DEL MUSEO DE CERA	1953	ANDRE DE TOTH

LOS CUATRO HIJOS DE KATIE ELDER	1953	HENRY HATHAWAY
LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS	1921	REX INGRAM
LOS CHICOS DEL CORO	2004	CHRISTOPHE BARRATIER
LOS FANTASMAS DE GOYA	2006	MILOS FORMAN
LOS FISGONES	1992	PHIL ALDEN ROBINSON
LOS GRITOS DEL SILENCIO	1984	ROLAND JOFFE
LOS HÉROES DEL TELEMAR	1965	ANTHONY MANN
LOS HÉROES DEL TIEMPO	1981	TERRY GILLIAM
LOS HIJOS DEL CAPITÁN GRANT	1962	ROBERT STEVENSON
LOS HNOS MARX. AMOR EN CONSERVA	1949	DAVID MILLER
LOS HNOS MARX. EL HOTEL DE LOS LIOS	1938	WILLIAM A. SEILER
LOS HNOS MARX. EN EL OESTE	1940	EDWARD BUZZELL
LOS HNOS MARX. SOPA DE GANSO	1933	LEO MCCAREY
LOS HNOS MARX. TIENDA DE LOCOS	1941	CHARLES F. REINER
LOS HNOS MARX. UN DÍA EN LAS CARRERAS	1937	SAM WOOD
LOS HNOS MARX. UNA NOCHE EN LA ÓPERA	1935	SAM WOOD
LOS HNOS MARX. UNA TARDE EN EL CIRCO	1943	EDWARD BUZZELL
LOS HOMBRES QUE MIRABAN FIJAMENTE	2009	GRANT HESLOV
LOS IDUS DE MARZO	2011	GEORGE CLOONEY
LOS INCONQUISTABLES	1948	CECIL B. DEMILLE
LOS INMORTALES	1985	RUSSELL MULCAHY
LOS INTOCABLES DE ELIOT NESS	2000	BRIAN DE PALMA
LOS JUEVES MILAGRO	1957	J.L. GARCÍA BERLANGA
LOS LADRONES SOMOS GENTE HONRADA	1956	PEDRO L. RAMÍREZ
LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA	1946	W. WYLER
LOS NIBELUNGOS: LA MUERTE DE SIGFRIDO	1924	FRITZ LANG
LOS NIBELUNGOS: LA VENGANZA DE KRIMILDA	1924	FRITZ LANG
LOS NIÑOS DE SAN JUDAS	2003	AI SLING WALSH
LOS NIÑOS DEL BRASIL	1977	FRANKLIN J. SCHAFFNER
LOS NIÑOS DEL PARAÍSO	1945	MARCEL CARNE
LOS OJOS DE LA MOMIA	1919	ERNST LUBITSCH
LOS OJOS DEJAN HUELLA	1950	J.L. SAENZ DE HEREDIA
LOS OLVIDADOS	1950	LUIS BUNUEL
LOS OTROS	2001	ALEJANDRO AMENABAR
LOS PADRES DE ÉL	2004	JAY ROACH
LOS PADRES DE ELLA	2000	JAY ROACH
LOS PÁJAROS	1963	ALFRED HITCHCOCK
LOS PECES ROJOS	1955	J. A. NIEVES CONDE
LOS PELIGROS DE LA GLORIA	1937	VÍCTOR SCHERTZINGER
LOS PELIGROS DE PAULINA	1947	GEORGE MARSHALL
LOS PELIGROS DEL FLIRT	1924	ERNST LUBITSCH
LOS PICAPIEDRA	1994	BRIAN LEVANT
LOS PROFESIONALES	1966	RICHARD BROOKS
LOS PROSCRITOS	1918	VICTOR SJOSTROM
LOS PUENTES DE MADISON	1995	CLINT EASTWOOD
LOS REYES DEL CRIMEN	2001	DEMIAN LICHTENSTEIN
LOS ROBINSONES DE LOS MARES DEL SUR	1960	KEN ANNAKIN
LOS SANTOS INOCENTES	1984	MARIO CAMUS
LOS SIMPSON'S	2007	DAVID SILVERMAN
LOS TRAMPOSOS	1959	PEDRO LAZAGA
LOS ÚLTIMOS DÍAS DE PATTON	1986	DELBERT MANN
LOS VIAJES DE SULLIVAN	1941	PRESTON STURGES
LOS VIKINGOS	1958	RICHARD FLEISCHER
LOS VIOLENTOS DE KELLY	1969	BRIAN G. HUTTON
LUCES DE LA CIUDAD	1930	CHARLES CHAPLIN
LUNA NUEVA	1940	HOWARD HAWKS
LUNAS DE HIEL	1992	ROMAN POLANSKY
LUTERO	2003	ERIC TILL
LUZ QUE AGONIZA	1944	GEORGE CUKOR
LLAMADA A UN ASESINO	1934	CHESTER ERSKINE
LLANTO POR LA TIERRA AMADA	1995	DARRELL JAMES ROODT
LLOVIENDO PIEDRAS	1993	KEN LOACH
M EL VAMPIRO DE DUSSELDORF	1931	FRITZ LANG
MACBETH	1948	ORSON WELLES
MACBETH	1971	ROMAN POLANSKY
MAD CITY	1997	C. COSTA GRAVAS
MAGNOLIA	1999	PAUL THOMAS ANDERSON
MAKTUB	2011	PACO ARANGO
MALDITOS BASTARDOS	2009	QUENTIN TARANTINO
MALENA	2000	ETTORE SCOLA
MAMMA MÍA	2008	PHYLLIDA LLOYD
MANDO SINIESTRO	1940	RAOUL WALSH

MANHATTAN	1979	WOODY ALLEN
MAR ADENTRO	2004	ALEJANDRO AMENABAR
MARATHON MAN	1976	JOHN SCHLESINGER
MARGIN CALL	2011	J.C. CHANDOR
MARIA ANTONIETA	2006	SOFIA COPPOLA
MARÍA ESTUARDO	1936	JOHN FORD
MARÍA GALANTE	1934	HENRY KING
MARNIE LA LADRONA	1964	ALFRED HITCHCOCK
MARTY	1955	DELBERT MANN
MÁS ALLA DE LA DUDA	1956	FRITZ LANG
MÁS DURA SERÁ LA CAÍDA	1956	MARK ROBSON
MASH	1970	ROBERT ALTMAN
MASTER & COMANDER	2003	PETER WEIR
MATAR UN RUISEÑOR	1962	ROBERT MULLIGAN
MATCH POINT	2005	WOODY ALLEN
MATRIMONIO A LA ITALIANA	1963	VITTORIO DE SICA
MATRIMONIO ORIGINAL	1941	ALFRED HITCHCOCK
MATRIX	1999	ANDY WACHOWSKI
MATRIX RELOADED	2003	LARRY WACHOWSKI
MATRIX REVOLUTIONS	2003	ANDY WACHOWSKI
MAYOR DUNDEE	1964	SAM PECKINPAH
ME CASÉ CON UNA BRUJA	1942	RENE CLAIR
ME SIENTO REJUVENECER	1952	HOWARD HAWKS
MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN Y DEL MAL	1997	CLINT EASTWOOD
MEDITERRÁNEO	1991	GABRIELE SALVATORE
MEJOR IMPOSIBLE	1997	JAMES L. BROOKS
MELODÍAS DE BROADWAY	1955	VICENTE MINELLI
MEMENTO	2000	CHRISTOPHER NOLAN
MEMORIAS DE AFRICA	1985	SIDNEY POLLACK
MENTIRAS ARRIESGADAS	1994	JAMES CAMERON
METRÓPOLIS	1927	FRITZ LANG
MI MEJOR AMIGO	2006	PATRICE LECONTE
MI MEJOR ENEMIGO. PATAGONIA 1978	2005	ALEX BOWEN C.
MI QUERIDA SECRETARIA	1948	CHARLES MARTIN
MI TÍO	1958	J. TATI
MICKY OJOS AZULES	1999	KELLY MAKIN
MIDNIGHT IN PARIS	2011	WOODY ALLEN
MIENTRAS LAS NUBES SIGAN PASANDO	1946	R. WHORF / VINCENTE MINNELLI
MILLION DOLLAR BABY	2004	CLINT EASTWOOD
MISERY	1990	ROB REINER
MISIÓN A MARTE	1976	BRIAN DE PALMA
MISIÓN DE AUDACES	1963	JOHN FORD
MISSING. DESAPARECIDO	1981	C. COSTA GRAVAS
MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN	1993	WOODY ALLEN
MISTIC RIVER	2003	CLINT EASTWOOD
MOBY DICK	1956	JOHN HUSTON
MONSIEUR BATIGNOLER	2002	GERARD JUGNOT
MONSIEUR VERDOUX	1947	CHARLES CHAPLIN
MONSTER	2003	PATTY JENKINS
MONSTER'S BALL	2002	MARC FOSTER
MORENA Y PELIGROSA	1947	ELLIOT NUGENT
MOTIVO DE ALARMA	1951	TAY GARNETT
MOULIN ROUGE	1952	JOHN HUSTON
MOULIN ROUGE	2001	BAZ LUHRMANN
MR. ARKADIN	1955	ORSON WELLES
MR. IMPERIUM	1951	DON HARTMAN
MUERTE BAJO EL SOL	1982	GUY HAMILTON
MUERTE EN EL NILO	1978	JOHN GUILLERMIN
MUERTE EN VENECIA	1971	LUCINO VISCONTI
MUJERES EN VENECIA	1967	J.L. MANKIEWICZ
MULHOLLAND DRIVE	2001	DAVID LYNCH
MUÑECOS INFERNALES	1936	TOD BROWNING
MÚSICA Y LÁGRIMAS	1954	ANTHONY MANN
MY FAIR LADY	1964	GEORGE CUKOR
NADIE ES PERFECTO	1979	JOEL SCHUMACHER
NAPOLEÓN	1927	ABEL GANCE
NAUFRAGO	2000	ROBERT ZEMECKIS
NAUFRAGOS	1944	ALFRED HITCHCOCK
NAVIDADES EN JULIO	1940	PRESTON STURGES
NEW YORK NEW YORK	1977	MARTIN SCORSESE
NIAGARA	1987	HENRY HATHAWAY
NICOLÁS Y ALEJANDRA	1971	FRANKLIN J. SCHAFFNER

NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA	1965	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
NINOTCHKA	1939	ERNST LUBITSCH
NO ES PAÍS PARA VIEJOS	2007	ETHAN COEN
NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS	2011	ENRIQUE URBIZU
NO ME MANDES FLORES	1964	NORMAN JEWISON
NO SOMOS ÁNGELES	1955	MICHAEL CURTIZ
NO TOCAR A LA MUJER BLANCA	1973	MARCO FERRERI
NOCHE EN ARABIA (SUMURUMUM)	1920	ERNST LUBITSCH
NOCHE EN LA CIUDAD	1950	JULES DASSIN
NOCHE Y DÍA	1946	MICHAEL CURTIZ
NOSFERATU	1922	F. W. MURNAU
NOSFERATU	1978	WERNER HERZOG
NOTTING HILL	1999	ROGER MICHELL
NOVECIENTO	1976	BERNARDO BERTOLUCCI
NÚMERO 17	1932	ALFRED HITCHCOCK
NÚMERO 23	2007	JOEL SCHUMACHER
NUNCA EN DOMINGO	1960	JULES DASSIN
O'BROTHER	2000	JOEL COEN
OCTUBRE 1917	1927	S.M. EISENSTEIN
OH QUE MIÉRCOLES	1947	PRESTON STURGES
OJOS DE SERPIENTE	1998	BRIAN DE PALMA
OJOS NEGROS	1987	NIKITA MIKHALKOV
OKLAHOMA	1955	FRED ZINNEMANN
OLIVER TWIST	1922	FRANK LLOYD
OLIVER TWIST	1948	DAVID LEAN
OLIVER TWIST	2005	ROMAN POLANSKY
OLIVER!	1968	CAROL REED
OMAGH	2004	PETE TRAVIS
OPEN RANGE	2003	KEVIN COSTNER
OPEN WATER	2003	CHRIS KENTIS
OPERACIÓN CICERÓN	1952	J.L. MANKIEWICZ
OPERACIÓN PACÍFICO	1959	BLAKE EDWARDS
OPERACIÓN WHISKY	1964	RALPH NELSON
ORGULLO Y PREJUICIO	2005	JOE WRIGHT
ORO EN BARRAS	1951	CH. CRICHTON
OSAMA	2003	SIDDIQ BARMAN
OTOÑO EN NUEVA YORK	2000	JOAN CHEN
PÁGINA EN BLANCO	1960	STANLEY DONEN
PAMPLINAS NACIÓ EN DÍA 13	1921	B. KEATON // E. CLINE
PAN NEGRO	2010	AGUSTÍ VILLARONGA
PAN Y ROSAS	2000	KEN LOACH
PANDORA Y EL HOLANDÉS ERRANTE	1951	ALBERT LEWIN
PÁNICO EN LA ESCENA	1950	ALFRED HITCHCOCK
PÁNICO EN LAS CALLES	1950	ELIA KAZAN
PAPER, DETRÁS DE LA NOTICIA	1994	RON HOWARD
PAPILLON	1973	FRANKLIN J. SCHAFFNER
PARIS – TEXAS	1984	WIN WENDERS
PARÍS BAJOS FONDOS	1951	JACQUES BECQUER
PARQUE JURÁSICO	1993	STEVEN SPIELBERG
PASAJE A LA INDIA	1984	DAVID LEAN
PASAJE A MARSELLA	1944	MICHAEL CURTIZ
PASAPORTE A PIMLICO	1949	HENRY CORNELIUS
PASEANDO A MISS DAISY	1989	BRUCE BERESFORD
PASIÓN QUE REDIME	1947	ROBERT STEVENSON
PASIÓN SALVAJE	1944	ALFRED SANTELL
PATTON	1970	FRANKLIN J. SCHAFFNER
PELLE EL CONQUISTADOR	1987	BILLI AUGUST
PENA DE MUERTE	1995	TIM ROBBINS
PEQUEÑA MISS SUNSHINE	2006	JONATHAN DAYTON - V.FARIS
PEQUEÑO GRAN HOMBRE	1970	ARTHUR PENN
PERDICIÓN	1944	B. WILDER
PERFUME DE MUJER	1974	DINO RISI
PERO... ¿QUIEN MATÓ A HARRY?	1955	ALFRED HITCHCOCK
PERROS DE PAJA	1971	SAM PECKINPAH
PERVERSIDAD	1945	FRITZ LANG
PESADILLA ANTES DE NAVIDAD	1993	HENRY SELICK
PETER PAN	2003	P.J. HOGAN
PIJAMA PARA DOS	1961	DELBERT MANN
PIRATAS	1986	ROMAN POLANSKY
PIRATAS DEL CARIBE 1 LA MALDICIÓN DE...	2003	GORE VEBINSKI
PIRATAS DEL CARIBE 2 EL COFRE DEL...	2006	GORE VEBINSKI
PIRATAS DEL CARIBE 3 EN EL FIN DEL...	2007	GORE VEBINSKI

PIRATAS DEL CARIBE 4 EN MAREAS...	2011	ROB MARSHALL
PLÁCIDO	1961	J.L. GARCÍA BERLANGA
PLAN OCULTO	2006	SPIKE LEE
PLATOON	1986	OLIVER STONE
PLAY TIME	1967	J. TATI
PLEASANTVILLE	1998	GARY ROSS
PODER ABSOLUTO	1997	CLINT EASTWOOD
POLTERGEIST	1982	TOBE HOOPER
POR EL VALLE DE LAS SOMBRAS	1944	CECIL B. DEMILLE
POR QUIEN DOBLAN LAS CAMPANAS	1943	SAM WOOD
PÓRTATE BIEN	1951	GEORGE BECK
POSADA JAMAICA	1939	ALFRED HITCHCOCK
POZOS DE AMBICIÓN	2007	PAUL THOMAS ANDERSON
PRECIOUS	2009	LEE DANIELS
PREMONITION. 7 DÍAS	2007	MENNAN YAPO
PRET A PORTER	1995	ROBERT ALTMAN
PRIMERA PLANA	1974	B. WILDER
PROVIDENCE	1976	ALAIN RESNAIS
PRUEBA HEROICA	1949	EDWARD LUDWIG
PSICOSIS	1960	ALFRED HITCHCOCK
PULP FICTION	1994	QUENTIN TARANTINO
QUE BELLO ES VIVIR	1946	FRANK CAPRA
QUE FUE DE BABY JANE	1962	ROBERT ALDRICH
QUE ME PASA DOCTOR	1972	PETER BOGDANOVICH
QUÉ OCURRIÓ ENTRE TU MADRE Y MI PADRE?	1972	B. WILDER
QUE RUINA DE FUNCIÓN	1992	PETER BOGDANOVICH
QUE VERDE ERA MI VALLE	1941	JOHN FORD
QUIEN TEME A VIRGINIA WOOLF	1966	MIKE NICHOLS
QUO VADIS	1951	MERVYN LE ROY
RABIA INTERIOR	1955	TIM WHELAN
RAGTIME	1981	MILOS FORMAN
RAICES PROFUNDAS	1953	GEORGE STEVENS
RAIN MAN	1988	BARRY LEVISON
RAN	1985	AKIRA KUROSAWA
RAPA – NUI	1994	KEVIN REYNOLDS
RASHOMON	1950	AKIRA KUROSAWA
RAZA	1941	J.L. SAENZ DE HEREDIA
REACCIÓN EN CADENA	1996	ANDREW DAVIS
REBECA	1940	ALFRED HITCHCOCK
REBELDE ORGULLOSO	1958	MICHAEL CURTIZ
REBELDE SIN CAUSA	1955	NICHOLAS RAY
REBELIÓN A BORDO	1935	FRANK LLOYD
REBELIÓN A BORDO	1962	LEWIS MILESTONE
REBELIÓN EN LAS AULAS	1967	JAMES CLAVELL
REC	2007	JAUME BALAGUERÓ
RECUERDA	1945	ALFRED HITCHCOCK
REGLAS DE COMPROMISO	2000	WILLIAM FRIEDKIN
REGRESARON TRES	1950	JEAN NEGULESCO
REGRESO A HOWARDS END	1992	JAMES IVORY
REGRESO AL FUTURO 1	1984	ROBERT ZEMECKIS
REGRESO AL FUTURO 2	1989	ROBERT ZEMECKIS
REGRESO AL FUTURO 3	1990	ROBERT ZEMECKIS
REGRESO AL HOGAR	1973	PETER HALL
REINADO DEL TERROR	1949	ANTHONY MANN
RELACIONES CON MI MUJER	1922	B. KEATON // E. CLINE
RELACIONES CONFIDENCIALES	2003	DAN ALGRANT
REMBRANDT	1936	ALEXANDER KORDA
RESERVOIR DOGS	1991	QUENTIN TARANTINO
RETORNO AL PASADO	1947	JACQUES TOURNEUR
REVUELTA EN LA INDIA	1938	ZOLTAN KORDA
REY DE REYES	1961	NICHOLAS RAY
RICARDO III	1955	LAWRENCE OLIVIER
RIFI	1955	JULES DASSIN
RÍO BRAVO	1959	HOWARD HAWKS
ROBIN DE LOS BOSQUES	1922	ALLAN DWAN
ROBIN DE LOS BOSQUES	1938	MICHAEL CURTIZ / W.KIEGHLEY
ROBIN HOOD	2010	RIDLEY SCOTT
ROBIN HOOD. EL PRINCIPE DE LOS LADRONES	1991	KEVIN REYNOLDS
ROBÍN Y MARIAN	1976	RICHARD LESTER
ROCCO Y SUS HERMANOS	1960	LUCINO VISCONTI
ROCKY	1976	JOHN D. AVILDSSEN
ROCKY 3	1982	SILVESTER STALLONE

ROJO Y NEGRO	1942	CARLOS ARÉVALO
ROMA	1972	FEDERICO FELLINI
ROMA CIUDAD ABIERTA	1946	ROBERTO ROSSELLINI
RUFUFU	1958	MARIO MONICELLI
RUMBO AL CIELO	1947	LEWIS D. COLLINS
SABOTAGE	1942	ALFRED HITCHCOCK
SABOTAJE	1936	ALFRED HITCHCOCK
SABRINA	1954	B. WILDER
SACRIFICIO	1986	ANDREI TARKOVSKI
SALOMÉ	1953	WILLIAM DIETERLE
SALOMÉ LA EMBRUJADORA	1945	CHARLES LAMONT
SALVAR AL SOLDADO RYAN	1998	STEVEN SPIELBERG
SALLY LA HIJA DEL CIRCO	1925	DAVID WARK GRIFFITH
SANGRE SOBRE EL SOL	1945	FRANK LLOYD
SANGRE Y ARENA	1922	FRED NIBLO
SANGRE Y ARENA	1941	ROUBEN MAMOULIAN
SANSÓN Y DALILA	1949	CECIL B. DEMILLE
SATANÁS	1934	EDGAR G. ULMER
SCARFACE, EL PRECIO DEL PODER	1983	BRIAN DE PALMA
SCARFACE: EL TERROR DEL HAMPA	1932	HOWARD HAWKS
SCOOP	2006	WOODY ALLEN
SE DIVORCIA ÉL, SE DIVORCIA ELLA	1973	WARIS HUSSEIN
SEABICUIT, MÁS ALLÁ DE LA LEYENDA	2003	GARY ROSS
SECRETARIA PARTICULAR	1933	PHIL WHITMAN
SED DE MAL	1958	ORSON WELLES
SED DE TRIUNFO	1958	SIDNEY LUMET
SENDEROS DE GLORIA	1957	STANLEY KUBRICK
SER O NO SER	1942	ERNST LUBITSCH
SERAPHINE	2008	MARTIN PROVOST
SERENATA NOSTÁLGICA	1941	GEORGE STEVENS
SERPICO	1973	SIDNEY LUMET
SESIÓN MELIES	1910	GEORGE MELIES
SEVEN	1995	DAVID FINCHER
SHAFT	2000	JOHN SINGLETON
SHAKESPEARE IN LOVE	1998	JOHN MADDEN
SHERLOCK HOLMES	2010	GUY RITCHIE
SHERLOCK HOLMES. JUEGO DE LAS SOMBRAS	2011	GUY RITCHIE
SHREK	2001	ANDREW ADAMSON
SHREK 2	2004	ANDREW ADAMSON
SHREK 3 TERCERO	2007	CHRIS MILLER
SHREK FELICES PARA SIEMPRE	2010	MIKE MITCHELL
SHUTTER ISLAND	2010	MARTIN SCORSESE
SI YO TUVIERA UN MILLÓN	1932	ERNST LUBITSCH
SIEMPRE EVA	1937	TAY GARNETT
SIGUIENDO MI CAMINO	1944	LEO MCCAREY
SILLAS DE MONTAR CALIENTES	1974	MEL BROOKS
SIMBAD EL MARINO	1947	RICHARD WALLACE
SIN CITY	2005	FRANK MILLER / R. RODRIGUEZ
SIN NOVEDAD EN EL FRENTE	1930	LEWIS MILESTONE
SIN PERDÓN	1992	CLINT EASTWOOD
SINFONÍA DE LA VIDA	1940	SAM WOOD
SINUHE EL EGIPCIO	1954	MICHAEL CURTIZ
SITIADOS	1950	GEORGE SEATON
SKYFALL	2012	SAM MENDES
SLEEPERS	1996	BARRY LEVISON
SLUMDOG MILLIONAIRE	2008	DANNY BOYLE
SNATCH. CERDOS Y DIAMANTES	2000	GUY RITCHIE
SOLA EN LA OSCURIDAD	1967	TERENCE YOUNG
SOLDADO AZUL	1970	RALPH NELSON
SÓLO ANTE EL PELIGRO	1952	FRED ZINNEMANN
SOLO EL CIELO LO SABE	1954	DOUGLAS SIRK
SOLO EN CASA	1990	CHRIS COLUMBUS
SOLO LOS ÁNGELES TIENEN ALAS	1939	HOWARD HAWKS
SOLO SE VIVE UNA VEZ	1937	FRITZ LANG
SOMBRERO DE COPA	1935	MARK SANDRICH
SONRISAS Y LÁGRIMAS	1965	ROBERT WISE
SOSPECHA	1941	ALFRED HITCHCOCK
SOY LEYENDA	2007	FRANCIS LAWRENCE
SPY GAME	2001	TONY SCOTT
STALINGRADO	1993	JOSEPH VILSMAIER
STAR TREK IV MISIÓN SALVAR LA TIERRA	1986	LEONARD NIMOY
STROMBOLI	1949	ROBERTO ROSSELLINI

SU JUEGO FAVORITO	1964	HOWARD HAWKS
SU MAJESTAD DE LOS MARES DEL SUR	1953	BYRON HASKIN
SUCEDIÓ UNA NOCHE	1934	FRANK CAPRA
SUEÑO AMERICANO	2005	RENEE CHABRIA
SUEÑOS DE JUVENTUD	1935	GEORGE STEVENS
SUPERMAN	1978	RICHARD DONNER
SURCOS	1951	J. A. NIEVES CONDE
SUSPENSE	1961	JACK CLAYTON
SWEENEY TOD	2008	TIM BURTON
T- MEN. LA BRIGADA SUICIDA	1946	ANTHONY MANN
TAMBORES LEJANOS	1951	RAOUL WALSH
TARÁNTULA	1955	JACK ARNOLD
TARDE DE PERROS	1975	SIDNEY LUMET
TARZÁN DE LAS FIERAS	1933	ROBERT F. HILL
TARZÁN DE LOS MONOS	1932	W.S. VAN DYKE
TARZÁN Y SU COMPANERA	1934	CEDRIC GIBBONS
TARZÁN Y SU HIJO	1939	RICHARD THORPE / J.C. MCKAY
TARZÁN Y SUS COMPAÑEROS	1958	CHARLES F. HASS
TAXI DRIVER	1976	MARTIN SCORSESE
TE CON MUSSOLINI	1999	FRANCO ZEFIRELLI
TE DOY MIS OJOS	2003	ICIAR BOLLAIN
TE QUERRÉ SIEMPRE	1953	ROBERTO ROSSELLINI
TELÉFONO ROJO VOLAMOS HACIA MOSCÚ	1964	STANLEY KUBRICK
TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON	1962	OTTO PREMINGER
TENER O NO TENER	1944	HOWARD HAWKS
TERROR	1963	ROGER CORMAN
TESTIGO DE CARGO	1957	B. WILDER
THE ACTORS	2003	CONOR MCPHERSON
THE ARTIST	2011	MICHEL HAZANAVICIUS
THE COTTON CLUB	1984	FRANCIS FORD COPPOLA
THE CHASER	2008	NA-HONG-JIN
THE LOVELY BONES	2009	PETER JACKSON
THE QUEEN	2006	STEPHEN FREARS
THE RING	2002	GORE VEBINSKI
THE RING. EL CÍRCULO	2005	HIDEO NAKATA
THE ROAD	2009	JOHN HILLCOAT
THE WARRIORS	1979	WALTER HILL
THE WATCHER (JUEGO ASESINO)	2000	JOE CHARBANIC
THELMA Y LOUISE	1991	RIDLEY SCOTT
THOMAS CROWN AFFAIR	1968	NORMAN JEWISON
TIBURÓN	1975	STEVEN SPIELBERG
TIEMPO DE VALIENTES	2005	DAMIAN SZIFRON
TIEMPOS DE GLORIA	1989	EDWARD ZWICK
TIEMPOS MODERNOS	1921	CHARLES CHAPLIN
TIERRA DE ABUNDANCIA	2004	WIN WENDERS
TIERRA DE FARAONES	1955	HOWARD HAWKS
TIERRA Y LIBERTAD	1995	KEN LOACH
TIERRAS DE PENUMBRA	1993	RICHARD ATTEMBOROUGH
TIGRES DEL AIRE	1942	DAVID MILLER
TINTIN Y EL SECRETO DEL UNICORNIO	2011	STEVEN SPIELBERG
TITANIC	1997	JAMES CAMERON
TODO POR UN SUEÑO	1995	GUS VAN SANT
TODO VA BIEN	1972	JEAN LUC GODARD
TODOS A UNA	1943	RAY ENRIGHT
TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE	1976	ALAN J. PAKULA
TOM JONES	1963	TONY RICHARDSON
TOMA EL DINERO Y CORRE	1969	WOODY ALLEN
TOMATES VERDES FRITOS	1991	JOHN AUNET
TOOTSIE	1982	SIDNEY POLLACK
TOP SECRET	1984	DAVID J.ZUCKER-J.ABRAHAMS M.BURKE
TOPAZ	1969	ALFRED HITCHCOCK
TOPKAPI	1964	JULES DASSIN
TORA TORA TORA	1970	AKIRA KUROSAWA / R. FLEISCHER
TORO SALVAJE	1980	MARTIN SCORSESE
TRAFFIC	2000	STEVEN SODERBERGH
TRAIDOR EN EL INFIERNO	1953	B. WILDER
TRECE DIAS	2000	ROGER DONALDSON
TRES DÍAS DE AMOR Y FE	1943	FRANK BORZAGE
TU Y YO	1937	LEO MCCAREY
TU Y YO	1957	LEO MCCAREY
TULSA, CIUDAD DE LUCHA	1949	STUART HEISLER
TWISTER	1996	JAN DE BONT



ULISES	1954	MARIO CAMERINI
UMBERTO D	1952	VITTORIO DE SICA
UN AMERICANO EN PARÍS	1951	VICENTE MINELLI
UN BUEN AÑO	2006	RIDLEY SCOTT
UN CADÁVER A LOS POSTRES	1976	ROBERT MOORE
UN DÍA EN NEW YORK	1949	GENE KELLY / STANLEY DONEN
UN DIOS SALVAJE	2010	ROMAN POLANSKY
UN EXTRAÑO EN MI VIDA	1965	RICHARD QUINE
UN GANSTER PARA UN MILAGRO	1961	FRANK CAPRA
UN GRAN REPORTAJE	1931	LEWIS MILESTONE
UN GRITO EN LA NIEBLA	1960	DAVID MILLER
UN HOMBRE LLAMADO CABALLO	1970	ELLIOT SILVERSTEIN
UN HOMBRE PARA LA ETERNIDAD	1966	FRED ZINNEBANN
UN LADRÓN EN LA ALCOBA	1932	ERNST LUBITSCH
UN LUGAR EN EL SOL	1951	GEORGE STEVENS
UN LUGAR EN LA CUMBRE	1959	JACK CLAYTON
UN MARIDO RICO	1942	PRESTON STURGES
UN PEZ LLAMADO WANDA	1988	CH. CRICHTON
UN PLAN BRILLANTE	2007	MICHAEL RADFORD
UN REY EN NEW YORK	1957	CHARLES CHAPLIN
UN ROSTRO EN LA MULTITUD	1957	ELIA KAZAN
UN TRANVÍA LLAMADO DESEO	1951	ELIA KAZAN
UNA ENCUESTA LLAMADA MILAGRO	1948	LESLIE FENTON
UNA GRAN SEÑORA	1942	WILLIAM A. WELLMAN
UNA HABITACIÓN CON VISTAS	1985	JAMES IVORY
UNA HISTORIA DE VIOLENCIA	2005	DAVID CRONENBERG
UNA HISTORIA DEL BRONX	1993	ROBERT DE NIRO
UNA HISTORIA VERDADERA	1999	DAVID LYNCH
UNA HORA CONTIGO	1932	ERNST LUBITSCH / G. CUKOR
UNA JORNADA PARTICULAR	1977	ETTORE SCOLA
UNA MENTE MARAVILLOSA	2006	RON HOWARD
UNA MUJER DESTRUIDA	1947	STUART HEISLER
UNA MUJER EN LA PENUMBRA	1944	MITCHELL LEISEN
UNA MUJER EN PARÍS	1923	CHARLES CHAPLIN
UNA MUJER PARA DOS	1933	ERNST LUBITSCH
UNA NOCHE EN CASABLANCA	1946	ARCHIE MAYO
UNA PARTIDA DE CAMPO	1936	JEAN RENOIR
UNIDOS POR UN SUEÑO	2011	SEBASTIAN GLOBER
UNO DE LOS NUESTROS	1990	MARTIN SCORSESE
UNO, DOS, TRES	1961	B. WILDER
UP IN THE AIR	2009	JASON REITMAN
V DE VENDETTA	2005	JAMES MCFEIGUE
VACACIONES EN ROMA	1953	W. WYLER
VALKIRIA	2008	BRYAN SINGER
VENCEDORES O VENCIDOS	1961	STANLEY KRAMER
VENUS ERA MUJER	1948	W.A. SEITER
VÉRTIGO	1958	ALFRED HITCHCOCK
VIAJE A NINGUNA PARTE	1986	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA	1959	HENRY LEVIN
VIDA ALEGRE	1929	ALFRED HITCHCOCK
VIDA Y PASIÓN DE CRISTO	1905	FERDINAND ZECCA
VIDAS AMBULANTES	1941	HAL ROACH
VIDOCQ	2001	PITOF
VIENTO EN LAS VELAS	1965	ALEXANDER MACKENDRICK
VIVA ZAPATA	1952	ELIA KAZAN
VIVE COMO QUIERAS	1938	FRANK CAPRA
VIVIR CON PAPA	1947	MICHAEL CURTIZ
VOLVER	2006	PEDRO ALMODOVAR
VOLVER A EMPEZAR	1982	J.L. GARCI
WALL STREET	1987	OLIVER STONE
WEST SIDE STORY	1961	J. ROBBINS // R. WISE
WILLOW	1988	RON HOWARD
Y DIOS CREO A LA MUJER	1964	ROGER VADIM
Y LA NAVE VA	1983	FEDERICO FELLINI
YO CONFIESO	1952	ALFRED HITCHCOCK
YO CREO EN TI	1948	HENRY HATHAWAY
ZELIG	1983	WOODY ALLEN
ZORBA EL GRIEGO	1964	MICHAEL CACOYANNIS
ZULÚ	1964	ZY ENDFIELD